ARTES DE MEXICO



artes
DE MEXICO

PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES

Artes de México y del Mundo, S.A.
Amores 262
México 12, D.F.
Teléfonos: 536-20-31 al 33 y 543-83-91

ARTES DE MEXICO

AÑO III - NUM. 7 — ENERO - FEBRERO DE 1955.

MIGUEL SALAS ANZURES *Director Gerente* • VICENTE ROJO *Director Artístico*

SUMARIO

Revista Bimestral. Registro en Trámite. Oficinas: Av. Juárez Núm. 64 Desp. 511. México, D. F. Tels: 13 08 90 — 10 24 35. Apartado Postal 7636. Distribuidores Exclusivos: EDITORIAL ALAMEDA, S. A. Dinamarca Núm. 18 Tel, 11 33 02. Impreso en los Talleres Gráficos de EDITORIAL HELIO MEXICO, S. A., Calle 13 Poniente, 262 (Col. Sta. María Insurgentes). Tel. 16 38 32 — Grabados de MARTINEZ Y CRUZADO. — Ejemplar $15.00. En el Extranjero, Dls. 2.00. SUSCRIPCION ANUAL (seis números) $80.00. En el Extranjero, Dls. 10.00.

LA cultura y el arte, manifestaciones las más altas del pensar y del sentir de un pueblo, no pueden alcanzar su pleno florecimiento si el Estado no propicia su natural desarrollo y si paralelamente no encauza el interés de la iniciativa privada para que a su vez coadyuve en la realización de tan trascendental obra. Este elemental principio, de ser aplicado con sabiduría, trae necesariamente aparejada una mayor actividad de la ciudadanía en la medida en que ésta hace suyos los problemas vitales de la comunidad para ver de resolverlos con el auxilio del poder público. Auspiciar toda actividad cultural no gubernamental es algo que han comprendido todos los países y por ello figuran en sus presupuestos, con mayor o menor largueza, subsidios y subvenciones que cuidadosamente otorgados y distribuidos apoyen y estimulen aquellas actividades que redunden en el fomento de la educación, de la investigación, de las letras y del arte en sus varias manifestaciones. Cuando el Estado crea un clima de confianza y fomenta la formación de asociaciones y patronatos que no persiguen lucro alguno pues que tienen por misión servir con generosidad a las causas más nobles, no tardan en surgir mecenas y filántropos que con responsabilidad y desinterés entreguen a su Patria sus tesoros de arte, sus bibliotecas o su riqueza. Esta recíproca actitud entre el Estado y el ciudadano da cimientos orgánicos a la estructura social y moral del pueblo.

LA revista ARTES DE MEXICO *surgió a requerimiento imperioso de la inaplazable necesidad de difundir dentro y fuera de nuestro solar geográfico los valores que nos son consubstanciales en el ámbito de la estética y de la plástica. Y un año después de su génesis, tras el esfuerzo propio de este género de aventuras del pensamiento, la crítica extranjera le otorgó la distinción de considerarla como una de las mejores publicaciones, en su género, del Continente. Tan alto estímulo, que mucho nos enaltece, unido al comprensivo aliento de nuestros patrocinadores, amigos y lectores, ciertamente nos obliga a refrendar la justa tesis de que para ser universales precisa hincar las raíces en el más acendrado nacionalismo. El olvido o la vuelta de espaldas a tal enunciado daría al traste con nuestra tradición y con nuestro poder y capacidad creadoras.*

El reforzamiento de la base económica de esta revista por parte del Estado hará posible que el mensaje cultural de México sea escuchado en todas partes. Abrigamos la seguridad de que los órganos especializados del poder público tomarán en cuenta este anhelo.

M Suley A.

ALFONSO SOTO SORIA

LOS HUICHOLES

ANTECEDENTES HISTORICOS

En la antigüedad los huicholes ocuparon casi todo el actual territorio del Estado de Nayarit. Su afán de expansión y la necesidad de obtener víctimas para inmolar a los dioses los obligó a vivir en lucha continua contra sus vecinos, especialmente con los grupos que habitaban Zacatecas. Después de la llegada de los europeos, y a medida que los







AMBIENTE GEOGRAFICO

Los huicholes habitan una región sumamente abrupta en el corazón de la Sierra Madre Occidental, con Mesetas de gran elevación y profundas cañadas, en donde se encuentra lo más variado del clima, de la flora y de la fauna. Son importantes y caudalosos algunos de los ríos que nacen o atraviesan la región, como el Río Grande de Santiago, el Jesús María, el Guaynamota y el Chapalagana. Las lluvias torrenciales facilitan el cultivo de temporal; pero la agricultura de riego es casi desconocida. En algunas regiones se ha conservado el bosque en la alta montaña, en otros sitios la vegetación es tropical o sub-tropical. Hay extensos pastizales para la ganadería, aunque no han sido aprovechados sabia y ventajosamente. La formación geológica ofrece sorpresas al explorador. En la actualidad son muy escasos los yacimientos en explotación, aunque se sabe de la existencia de diversos minerales.

DISTRIBUCION GEOGRAFICA

Hacia fines del siglo pasado el antropólogo Lumholtz hizo un cálculo aproximado, de la extensión geográfica que ocupa este grupo indígena. Según dicho autor los huicholes viven en una superficie no mayor de 40 millas de largo por 20 de latitud, situada al Norte del Estado de Jalisco y Oriente de Nayarit, rebasando ligeramente los límites de Zacatecas. Los pueblos principales son: Santa Catarina, San Andrés Coamiata, San Sebastián, Tuxpan *y* Guadalupe Ocotán.
En 1895 Lumholtz calculó que había 4,500 huicholes, mientras que Hrliska da un cifra menor a 3,500; el censo de 1930 arroja 3,716, y las últimas estimaciones no pasan de 4,500.

pueblos aborígenes eran vencidos, olvidando sus antiguas rencillas, los huicholes y sus vecinos se unieron para hacer frente al conquistador.

Ante el avance de los españoles, los huicholes se replegaron hacia las montañas del Norte y el Oriente de Nayarit, en donde encontraron baluartes naturales, casi inexpugnables, que les permitieron permanecer independientes por cerca de dos siglos, a pesar de los constantes y rudos combates que sostenían contra los españoles y sus aliados, quienes no dejaban de acosarlos, algunas veces entrando por Durango y otras por Jalisco. Finalmente tuvieron que ceder a la fuerte presión de las autoridades, y solicitaron una tregua para garantizar sus vidas y propiedades por medio de tratados con el gobierno. Juan de la Torre Valdez y Bamboa, con el Corregidor de Zacatecas, y éste a su vez con el virrey de México, Marqués de Velasco (1721), negoció un tratado de paz. De la Torre condujo al jefe principal de los nayaritas llamado Tonati hasta Zacatecas, en donde recibió grandes halagos. Posteriormente firmó con el virrey, en la ciudad de México, los tratados propuestos por los indios.

Por desgracia, muchos pueblos no estuvieron de acuerdo en sostener el arreglo hecho por Tonati, por lo que las autoridades se vieron obligadas a ordenar al propio Juan de la Torre la completa sumisión o el exterminio de los rebeldes, misión que no pudo cumplir por su estado de salud. Juan de la Torre fue sustituído por el Conde de la Laguna primero, y más tarde por Juan Flores de la Torre nieto del primero,

quien logró, después de sangrientas batallas el sometimiento de los huicholes.

Tonati, quien había permanecido fiel a su palabra, recibió garantías y seguridades, y continuó siendo el jefe o autoridad superior de la tribu ya sometida al dominio español. Las misiones jesuítas y franciscanas establecieron cinco iglesias para someter al grupo al cristianismo. Pero la influencia religiosa fue superficial, puesto que aun hoy día los supervivientes de la tribu practican principalmente su propia religión. Cuando Lumholtz visitó la región, encontró en ruinas las iglesias y pudo constatar que no existía sacerdote católico entre ellos.

Siendo el huichol de índole reservada, quizá en parte por el aislamiento geográfico en que vive, ha permanecido casi al margen de los grandes movimientos históricos del país. A ello se debe quizá que conserven un gran concepto de sí mismos, y que no consientan en que exista grupo alguno superior al suyo. En todos sus actos internos o externos se nota muy particularmente en su conducta, que no han conocido la sumisión.



C U L T U R A

Los huicholes están agrupados en cinco pueblos, que forman una especie de confederación, cada uno de ellos con su gobierno propio, independiente el uno del otro.





El hogar, los padres y los niños.

Los gobernantes son elegidos cada año por las autoridades salientes y los ancianos que se hayan distinguido por servicios a la comunidad.

La votación para elegir nuevo gobernante es secreta y el cargo obligatorio. Frecuentemente las personas elegidas tienen que ser encarceladas y privadas de todo alimento hasta que acepten, ya que en las comunidades indígenas cualquier cargo de gobierno es absolutamente honorario, viéndose los individuos obligados a dedicar todo su tiempo a la comunidad e imposibilitados de laborar en su propio beneficio.

El gobierno está encabezado por un gobernador (tatoan), seguido de un juez, un alguacil, un capitán y, para desempeñar oficios de mensajeros y policía, se escoge a tres jóvenes que tienen el cargo de topiles.

Los huicholes viven en comunidades dispersas; es decir, un centro civil y ceremonial que forma propiamente el pueblo, y que consta de diez o doce construcciones, rodeado en una gran extensión con ranchos que en ocasiones distan hasta dos días de camino del centro ceremonial.





Una región en el corazón de la Sierra Madre Occidental...

Equipal para ceremonias.



En general el pueblo está habitado por dos o tres familias que tienen a su cargo los adoratorios y el gran edificio comunal.

Esta construcción (Calihuey), es una especie de templo, palacio de gobierno y cárcel, que pertenece a la comunidad y dentro de él, o a su alrededor, se desarrollan las fiestas, ceremonias, consejos, y demás manifestaciones político-religiosas de la comunidad.

Los ranchos, que son propiamente la habitación de los naturales, tienen como límite un solar en donde se encuentran las diversas construcciones de la casa. En general la habitación huichola consiste en cuartos circulares que sirven para todos los menesteres de la vida diaria, aunque en ocasiones se pueden encontrar casas con una cocina de humo; existen en todos los ranchos tres o cuatro adoratorios dedicados al culto de las deidades de la familia.

Estos adoratorios son cuartitos con un altar de lodo en donde se depositan las ofrendas propiciatorias; se entra a ellos a través de puertas estrechas en cuya parte superior se colocan piedras talladas con representaciones simbólicas de la deidad a la cual está dedicado el adoratorio. Una o dos trojes, llamadas carretones, completan las construcciones componentes del rancho.

Los huicholes han vivido en gran aislamiento, por lo que su interculturización mestiza es muy leve. Se destacan por su buen sentido de humor, aun en condiciones muy adversas.

El huichol es un amante de las flores. Las usa constantemente para su atavío personal, para sus fiestas y para el adorno de sus casas.

Todos sus actos están revestidos del más alto sentido de dignidad humana, dando siempre la impresión de una aristocracia tradicional, que seguramente debe provenir de sus raíces prehispánicas.

En general, el tipo físico es hermoso, las mujeres de muy agradable presencia aunque de reducidas proporciones y los niños son siempre bellos.







Un centro civil y ceremonial que forma el pueblo... No consienten que exista grupo alguno superior al suyo.





El carácter de los huicholes es alegre, acogedor y hospitalario, conservando siempre la seriedad y circunspección innata de los grupos indígenas. Tanto con sus compañeros de tribu como con los extraños se muestran ceremoniosos, observando estrictamente las reglas de su ingénita cortesía... La transgresión de la conducta es severamente castigada.

El carácter de los huicholes es alegre, acogedor y hospitalario, conservando siempre la seriedad y circunspección innata de los grupos indígenas. Tiene orgullo en ser cortés, como lo hace notar Lumholtz cuando dice que "Tanto como con sus compañeros de tribu como con los extraños se muestran ceremoniosos, observando estrictamente las reglas de su ingénita cortesía. El indio, aun vestido de harapos, conserva su caballerosidad de nacimiento y es tan atento y considerado ante los sentimientos ajenos, como cualquiera que se cubra con sedas o de púrpura."

Es digno de atención el razonamiento filosófico profundo que tiene condicionado naturalmente a su ambiente y a su tipo de cultura. En general tiene facilidad de palabra. En las asambleas de sus consejos pasa muchas horas y a veces días enteros discutiendo con calor y entusiasmo, con la mayor corrección y compostura el tema que le preocupa.

Aunque firmemente arraigado a su territorio, el cual defiende con pasión y energía, el huichol es gran viajero, con frecuencia hace viajes a la ciudad de México, a Guadalajara, Zacatecas y Tepic; cuando sus cosechas han sido pobres, trabaja temporadas en la costa nayarita, regresando siempre a su pueblo.

Da la apariencia de no sentir entusiasmo por nuestra civilización. Durante el año cuentan con pequeños manantiales y ojos de agua para cubrir sus necesidades vitales. La tierra vegetal es de poca profundidad, por lo que la agricultura es sumamente precaria y pobre para asegurar



Estos adoratorios son cuartitos con un altar de lodo...

un sustento amplio y continuo. El hambre colectiva es común en diversas épocas del año. Quizá a eso se deba el continuo uso del peyote, cuyo alcaloide hace insensible al individuo en sus más imperiosas necesidades.

Los huicholes siembran casi exclusivamente maíz, frijol y calabazas, complementando su dieta con algunas frutas y hierbas comestibles. Habitualmente no comen carne, pero la ingieren en fiestas y ceremonias, que son muy frecuentes.

Acostumbran una especie de aguardiente hecho con el jugo de un agave al cual dan el nombre de *toch,* y una bebida fermentada, hecha de maíz que llaman *tejuino,* a la que le agregan peyote.

I N D U M E N T A R I A

Los hombres usan camisa de manta casi siempre decorada con extraordinarios diseños bordados; cubren sus hombros con un paño cuadrado, ricamente bordado, que termina en una franja roja. Es curioso notar en estos paños la frecuencia con que algunos bordados



quedan sin terminar. El pantalón o calzón del huichol es una prenda bella por sus bordados. La faja, o ceñidor es de una interesante técnica con rica variedad de diseños. No es raro que usen más de una faja a la vez, sobre la faja usan cinturones con bolsitas de manta vistosamente bordadas. Sus huaraches son de vaqueta común y del tipo llamado de pie de gallo, completando el atavío con varios morrales de lana y manta bordados, un paliacate de vivos colores amarrado al cuello y un sombrero de paja de fabricación local, engalonado con borlas de estambre, cintas tejidas y adornos que cuelgan de la orilla del ala, hechos de capullos de un gusano de seda silvestre. La mujer usa falda y camisa de tela estampada o de manta bordada y quechquémitl de manta también bordado.

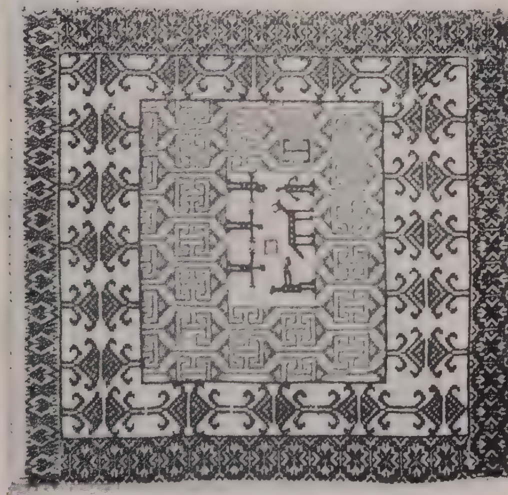
Hombres y mujeres usan aretes, anillos y pulseras de chaquira, bellamente ejecutados. Son muy afectos a las cuentas de papelillo.

A R T E S A N I A S

La artesanía más importante de los huicholes es la textil: podríamos catalogar a las mujeres de este grupo indígena entre las más hábiles bordadoras y tejedoras de la República. Hacen morrales, fajas, y algunas prendas de vestir, aunque estas últimas ya casi no se fabrican.



Colorido de gusto elegante y refinado.



Representaciones de animales y flores de la región.





Generalmente el material utilizado para estos tejidos es la lana de colores naturales; blanca, negra o café.

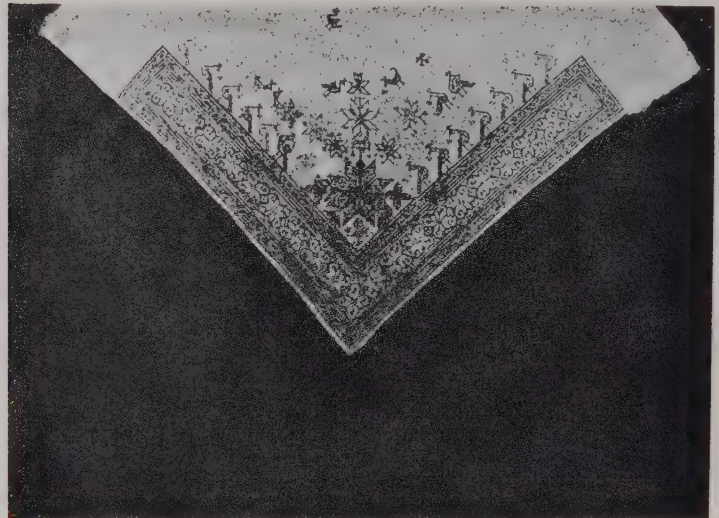
El telar usado por los huicholes es de estilo precortesiano y consiste en varitas de otate, toscamente labradas, lanzaderas y tramaderas hechas de madera dura y cuidadosamente pulida.

Para las cintitas de su atavío, usan el mismo tipo de telar, de tamaño adecuado, y tejen la urdimbre *en redondo.* Para estas cintas generalmente emplean estambre coloreado que adquieren en los pueblos cercanos o en las ciudades.

La indumentaria, en general, es de manta bordada con hilos de color, éstos son extraídos del estambre que compran, el cual deshilan y rehilan cabo a cabo.

Las camisas de los hombres son abiertas a los lados y tienen puños, cuello y a veces pechera y faldones decorados con motivos diversos. Los calzones, igualmente de manta, se decoran en la parte inferior de las perneras, haciendo notar que el calzón es una prenda de reciente introducción, ya que hará unos cincuenta años era desconocida por los habitantes de la región, siendo adoptado su uso en virtud de que





Capa huichol de manta bordada con estambres de colores.



un gobernador de Nayarit prohibió la entrada a la ciudad a los indígenas que no usaran pantalones.

Antiguamente era muy común el uso de una especie de camisacotón de lana café obscuro, que hoy casi no se encuentra, siendo sustituída esta prenda en la actualidad, por cobijas de varios tipos que compran los huicholes en los pueblos aledaños.

La indumentaria femenina tiende a desaparecer, ya es raro encontrar los *quechquémitls,* las camisas y las faldas de manta bordada que han sido sustituídos con tela estampada. Antiguamente el *quechquémitl* era de lana con sus adornos propios tejidos.

Las dos técnicas más comunes de tejido son la de *tejido doble* y la de damasco. Para el bordado, usan el punto de cruz, con el punto de *cruz labrada,* el pepenado sencillo; la puntada de ojal, y la puntada en zig-zag.

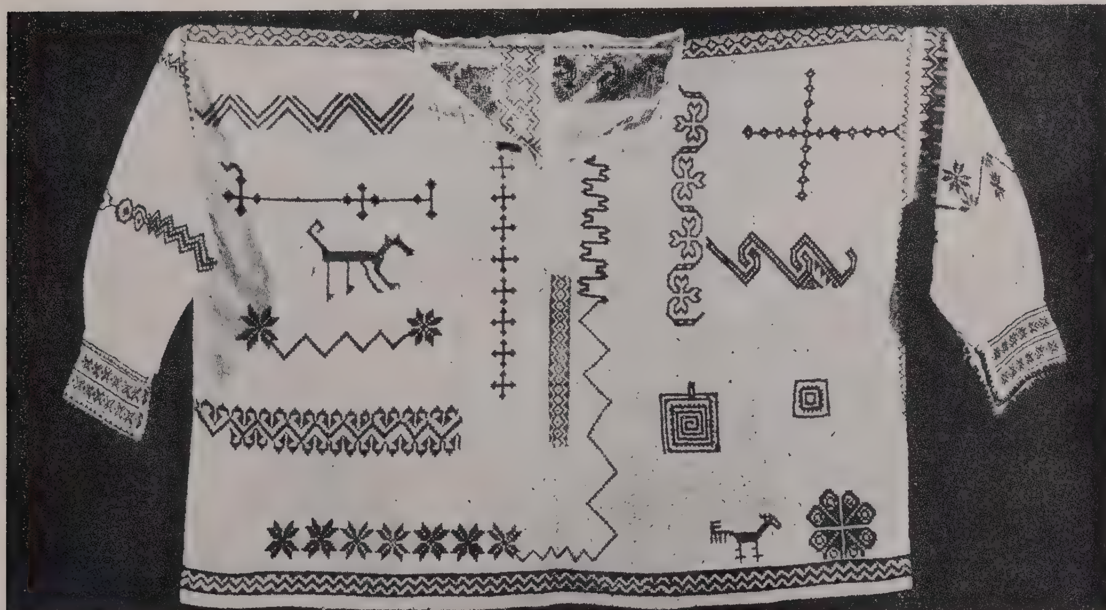
Los diseños huicholes tienen dos aspectos: uno es el tradicional con raíces prehispánicas y el otro es el asimilado proveniente de influencias externas. Cada uno de los elementos usados en los diseños tuvo un

simbolismo que en la actualidad casi ha desaparecido. Los motivos más comunes son representaciones de animales y flores de la región, mezclados con elementos geométricos. Los motivos preferidos son: el venado, el alacrán, la ardilla, el caballo y el águila bicéfala. Hay estrellas de seis puntas como centro de la decoración. Los motivos geométricos más comunes representan serpientes y el *Xiclacoyuqui*. El colorido es de gusto muy refinado y elegante, característico de los artesanos indígenas.



Los huicholes dominan el trabajo de chaquira a la perfección, con él hacen pulseras de varios tipos, de ingeniosa construcción, aretes y collares. Son malos ceramistas. Generalmente compran los utensilios domésticos de barro en los mercados de los pueblos mestizos. Sólo fabrican algunas ollas grandes para el *Tejuino* y pequeños incensarios para sus cultos y, de vez en cuando, toscas figurillas de barro para juguetes o como representaciones rituales.

Las sillas ceremoniales son de fabricación y estilos ingeniosos. Lumholtz dice que son: "un taburete con respaldo y brazos, el cual, conforme al rito, representa la flor del sotol, la planta secular de prominente carácter, de la que extraen el aguardiente nativo. Para darle apariencia de flor,



Los motivos geométricos más comunes representan serpientes, animales y flores de la región...



rodean el asiento de un reborde formado con hojas de sotol hechas tiras, y hacen lo demás del taburete con respaldo y los brazos, generalmente de bambú, todo lo cual amarran con cordeles y una especie de cola vegetal, que pegan en bodoques, ligando las junturas como cartílagos, de los huesos. Dichos asientos están dedicados en las festividades para el sacerdote y las personas de distinción, y una vez terminada la ceremonia cada quien carga con su equipal para su casa".

Los sombreros son de palma burda. Se fabrican haciendo una larga tira tejida de palma con la cual se forma el sombrero, de copa redonda y vertical, con ala ancha. Como barbiquejo se emplea una cinta angosta tejida, y el adorno se complementa con borlitas de estambre rojo alrededor de la parte superior de la copa o colgadas en la orilla del ala exterior. Generalmente la orilla está decorada por pequeñas piezas recortadas de una variedad de seda silvestre de madroño o de capullo de mariposa, o en cartoncillo sacado de cajas de cerillos; las cruces grandes de franela, los botones y las cintas tejidas, son elementos adicionales para adornar el sombrero.

M E D I C I N A

Para ciertas enfermedades usan el agua de algunos manantiales y el jiculi *o peyote, que es el* Anhaloium Lwinti *o* Echinocactus Williamsii.

Ochoterena dice que "cuando se toma peyote se siente una gran alegría y aplaca toda sensación de hambre y sed". Produce alucinaciones de fuerte y variado colorido. Su sabor, cuando está fresco, es nauseabundo y ligeramente ácido, pero extraordinariamente refrescante para el que se ha expuesto a una fuerte fatiga. No sólo alivia de todo cansancio, sino que se siente renacer el esfuerzo. Manuel Urbina señala que "La acción fisiológica de esta planta se asemeja en algo a la del canabis indica, *que produce también alucinaciones, dilatación de las pupilas y modificaciones de la circulación." Los indios lo ingieren en maceración, molida*



la planta en el metate y puesta en agua; a veces la mastican. Se aplica exteriormente contra la mordedura de víbora, quemaduras, heridas y reumatismo, para lo cual se mastica o simplemente se humedece en la boca antes de ponerlo en la parte lesionada.

Del parto se sabe que cuando las mujeres van a dar a luz, se fajan estrechamente la cintura y no se mueven hasta que empieza el alumbramiento. En esos momentos se afianzan de un barrote. Siempre hay otra mujer presente para recibir al niño y cortar con una piedra el cordón umbilical.

La madre se baña inmediatamente sin quitarse la ropa, que se deja secar en el cuerpo. No observa ningunos cuidados especiales durante el puerperio. Come toda clase de fruta de la estación y prosigue desempeñando sus faenas como de costumbre. No desteta al niño sino hasta que viene otro; por lo demás, le da de cuanto ella come, siendo frecuente la mortalidad infantil por gastroenteritis. Hay de tres a cuatro niños en cada familia. Hasta la edad de 5 ó 6 años, tanto los niños como las niñas andan desnudos. Los varones usan una camisa abierta a los lados hasta la adolescencia, sujetada a la cintura por una faja, y uno o dos morrales para llevar diversos objetos. Las mujercitas usan vestido.





Las camisas son abiertas a los lados.
El calzón es una prenda de reciente introducción.



...dan la impresión de una aristocracia tradicional.





I D I O M A

El huichol habla su idioma propio, que pertenece al grupo meridional aztecoide, de la familia lingüística Yuto-azteca. Está emparentado con el Cora y más lejanamente con el Náhuatl. Se considera que el idioma huichol tuvo un gran parecido con el Huachichil del cual ya no tenemos recuerdo alguno. La palabra huichol parece provenir de la corrupción de los sonidos por los europeos que primero tuvieron contacto con los indígenas, quienes se llamaban a sí mismos vizáritari.





Morrales de lana natural.

RELIGION, CEREMONIAS, FIESTAS Y PEYOTISMO

En el ceremonial religioso se nota una gran preponderancia de actos y ceremonias para las deidades de la lluvia y del agua. El sacrificio de un cuervo, ardilla, pavo o buey es uno de los aspectos más importantes en los actos propiciatorios a los dioses pluviales.

Bailan la danza de los matachines introducida por los antiguos misioneros. Sin embargo, su danza principal sigue siendo la del *jiculi*, que se celebra al aire libre, en un patio o campo donde están el templo y los adoratorios. La primera ceremonia consiste en encender allí tres grandes hogueras. En seguida el sacerdote y los peyoteros (indios que han traído la planta de la región donde se produce) dan cuenta en el templo de los incidentes del viaje que han emprendido con este propósito. En el campo se instalan dos partícipes importantes de la fiesta que son: la ardilla gris y el zorrillo rayado, una y otra bien rellenos de paja, sostenidos con firmes estacas.

Hombres y mujeres toman parte voluntariamente en la danza, adornados con profusión de plumas vistosas, pintadas las caras de amarillo y llevando terciados al hombro otates labrados que representan serpientes; los hombres empuñan además palos cortos enfundados en colas de venado. Mientras dura la danza, tiene que guardar abstinencia; pero cuando termina, cada quien da rienda suelta a sus deseos, tomando el tesgüino y el mezcal ya sin consideraciones al padre Sol; y no hay para qué decir que todos los presentes, hombres y mujeres, se embriagan a cual más. La ceremonia final consiste en tostar el maíz cuyo uso ameniza la fiesta, llamada *rarriquira*, de *requi*, maíz tostado.

Los templos son como las casas, pero un poco más grandes, con su entrada hacia el Oriente. Tienen en el centro un lugar reservado para el fuego, que sólo se enciende durante las fiestas. Los dioses se guardan en las cuevas sagradas de la montaña. Junto a los templos existe cierto número de adoratorios, con objetos simbólicos. Cada rancho posee un santuario de este género. Su dios principal es el Sol, pero rinden culto al fuego, al *jiculi* o peyote y a muchos otros genios representados por esculturas y otros objetos sagrados.



Ofrenda con chaquira.

A las plumas de las aves de alto vuelo les atribuyen virtudes maravillosas, por creer que están dotadas de mágico poder; creen que lo ven y lo oyen todo, siendo su facultad de volar un don sagrado.

Es por ello que los adivinos siempre tienen plumas para sus ceremonias, porque ellas les confieren la posibilidad de ver y oír cuanto ocurre

sobre y debajo de la tierra, y con su ayuda realizan actos mágicos, tales como la curación de los enfermos, la transformación y metamorfosis de los muertos, y la aparición del Sol.

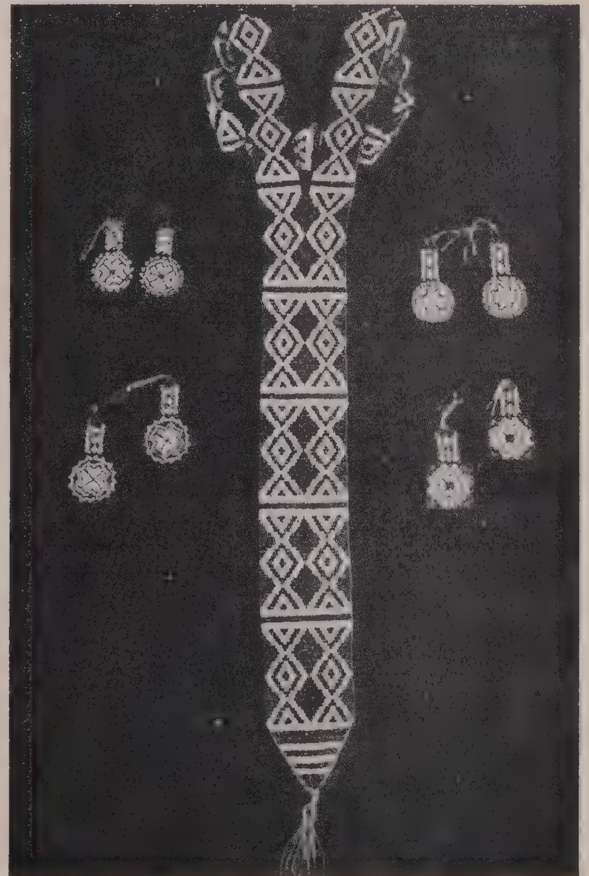
La flecha es la forma en que materializan más frecuentemente la oración, por eso está tan vinculada a su vida cotidiana. Cuando se disponen para cualquier suceso importante, fabrican una, a fin de implorar el favor o la protección divina. Cuando va a nacer un niño, el primer deber del padre es hacer una flecha, después cada cinco años vuelve a hacerlas por cada uno de sus vástagos nacidos. Cuando los hijos llegan a la mayor edad las hacen por sí mismos. Una vez que las hijas se casan, corresponde a sus maridos hacer las flechas.

Durante las ceremonias en honor de los dioses los sacerdotes entonan cantos cuyos temas son muy variados y extensos, con una imaginación muy exaltada. Relatan el origen del mundo, que surgió del caos y las tinieblas debido al poder de los dioses, quienes, además, instituyeron también las costumbres de los huicholes y enseñaron al pueblo cuanto debía hacer para agradarlos: construir templos, cazar, ir en busca de la planta *jiculi*, cosechar el grano, hacer arcos y flechas y ejecutar ceremonias rituales. No existe documento que conserve estas tradiciones, que se perpetúan de viva voz, como herencia tribal pasando de generación en generación.

Cuando han transcurrido las fiestas pluviales y se ha cumplido debidamente con las celebraciones que tienen por objeto las cosechas, la tribu dirige su atención al lejano genio protector de su país, el pequeño cactus llamado *jiculi*, que se recoge lejos de su región, por el mineral del Real de Catorce, en el Estado de San Luis Potosí. Para ese viaje, que exige más de cuarenta días, se envían cuadrillas de cada uno de los principales templos.

Los miembros de dichas cuadrillas, que son los *peyoteros*, tienen que someterse a un severo ayuno y a muchas restricciones que impone el culto a esa planta. Sin embargo, los beneficios que les están reservados a cambio de su privaciones, los estimulan, y por ello las soportan con estoicismo. Todos deben llevar tabaco, por ser una planta mágica.







Los diseños han perdido su viejo simbolismo

"La salud, la felicidad y la vida, deben ganarse recogiendo *jiculi*, la planta que bebe el dios del fuego." Pero como esto no puede favorecer a los impuros, deben abstenerse de actos inconvenientes y compurgar cualquier falta pasada.

Tanto los buscadores de *jiculi* como sus mujeres, se pintan la cara



de amarillo con simbólicos dibujos, en ocasión de la gran fiesta del Peyote.

Los huicholes no han cambiado sus ideas religiosas.

"Escuché" —dice Lumholtz— "varios comentarios de los huicholes que revelan sus muy buenas aptitudes para el razonamiento. Díjome uno: «si los cristianos rezan a los santos hechos por los carpinteros, ¿por qué los huicholes no hemos de rezarle al Sol, que ha sido hecho de mucho mejor modo?»"





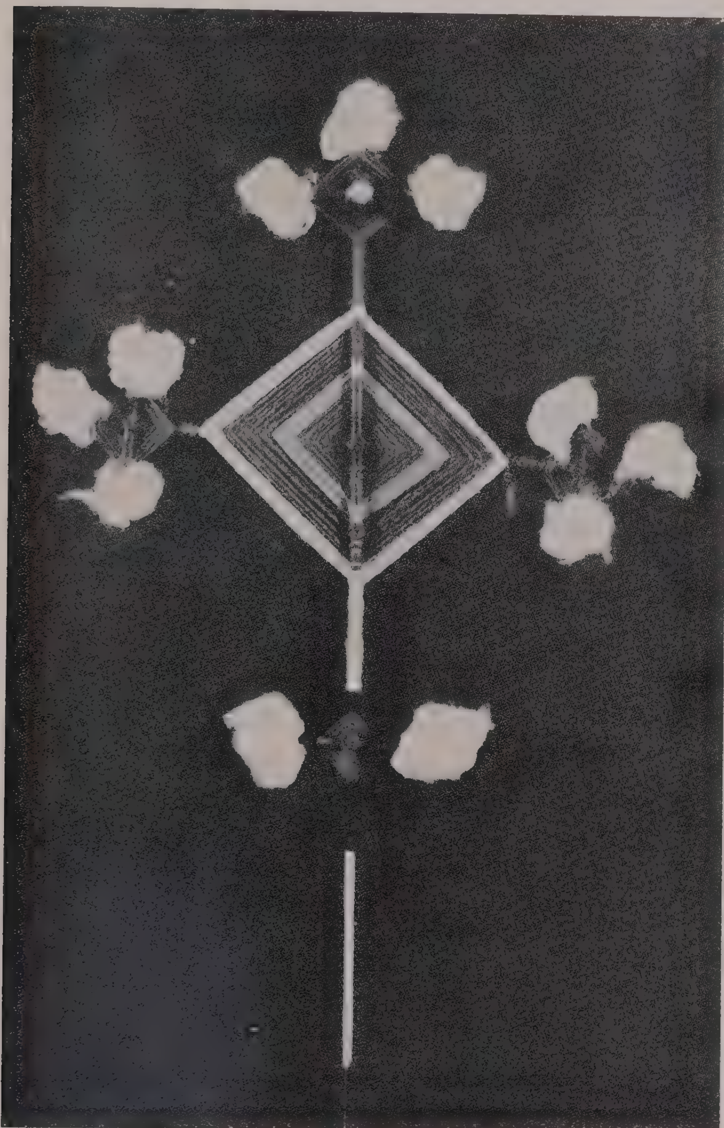
Tablillas decoradas con estambres de colores para ofrenda de los peyoteros.



Piedras propiciatorias dedicadas al Sol y al dios del peyote.

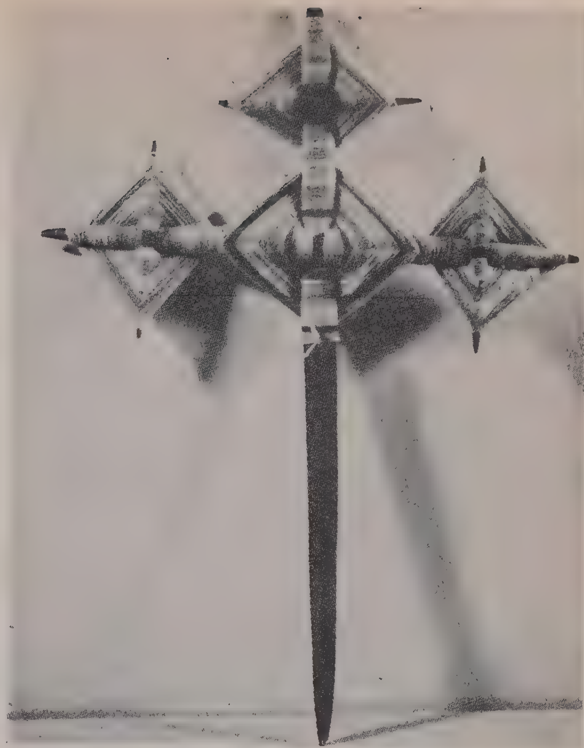
Entierran a sus muertos en el centro de las casas, en fosas como de un metro de profundidad, o los depositan en cuevas naturales cuya boca se cierra con un muro de piedra y lodo. Se coloca el cuerpo con los pies hacia el Oriente. Inmediatamente después de expirar se da un poco de agua al difunto, la que se ha guardado en el hueco de un carrizo, y cinco tortillas como viático.

El muerto se lleva toda su ropa, y cinco días después de su fallecimiento, se celebra una fiesta en el patio exterior de la casa en que



Ojos de Dios (Tzícuri) para ofrenda a la diosa del agua.

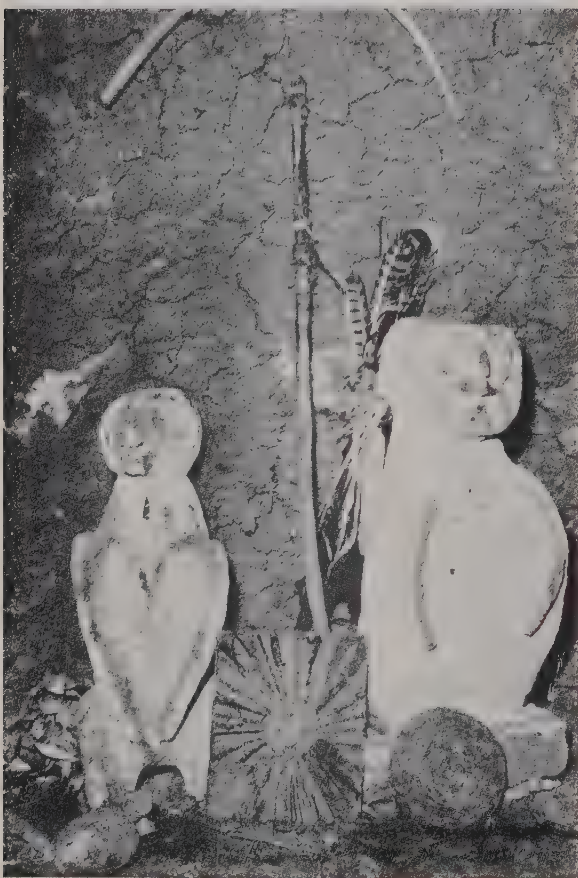
oficia un curandero durante toda la noche. Ningún licor se toma en las fiestas fúnebres. Cuelgan por algún tiempo en la casa una cruz hecha de una especie de *salvi*, para evitar que el muerto vuelva a entrar en su predio. Asimismo ponen ramas de zapote en las veredas que conducen al lugar; se tapan las ollas de *tejuino*, y cuando algún huichol va a llenar su primer guaje, mete el dedo en la vasija y arroja algunas gotas de su contenido a uno y otro lado, en sacrificio a los muertos, "que se apeñuscan a su derredor como muchachos". Si no hiciera esto, aquella bebida le hincharía el cuerpo.













La flecha es la forma en que materializan la oración.

El huichol es artista por naturaleza. Su sensibilidad se afina con la abrupta belleza del paisaje que lo rodea y el carácter cultural del grupo. Dedica largas horas a observar la naturaleza y sus fenómenos.

La tradición prehispánica que conserva, y el dominio de sus medios de expresión, hacen que su arte sea vivo y dinámico, aunque esté condicionado al funcionamiento ritual de su religión.

Es real y absoluto el funcionalismo del arte huichol. Cada una de sus obras ha sido creada por una razón específica de tipo ceremonial. Un ejemplo notable lo encontramos en los objetos llamados "ojos de Dios" (Tzicuri), que son cruces formadas de tiritas de otate o madera, decoradas con estambres de varios colores, con sorprendentes combinaciones y diseños. También se destacan, con extraordinario carácter, las tablillas de madera, decoradas con estambre.

Su música tiene las normas habituales de estructura pentafónica de la música indígena mexicana. Los temas melódicos son bellos, pero su repetición constante produce un efecto de monotonía.

Arte, vida y religión, son elementos inseparables del pueblo huichol; los tres elementos se entrelazan con tal fuerza que cualquiera de ellos determina a los otros dos: ninguno subsiste aisladamente y juntos forman la unidad biológica, etnológica y única que se denomina Huichol.



BIBLIOGRAFIA

Carl Lumholtz, *El México Desconocido,* Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1904.

Carlos Basauri, *La Población Indígena de México,* Secretaría de Educación Pública, México, 1940.

Ochoterena Isaac, *Las Cactaceas de México,* Pub. de la Escuela Nacional Preparatoria. Edit. Cultura.

Juan B. McIntosh y José Grimea, *Ninqui Iquisicayari.* Inst. Lingüístico de Verano, en cooperación con la Dirección General de Asuntos Indígenas de la Secretaría de Educación Pública, México, 1954.

DISEÑOS HUICHOLES

















Dibujos de Abel Mendoza

PAUL WESTHEIM

ESENCIA Y ESPIRITU DEL ARTE PRECORTESIANO

Traducción de MARIANA FRENK

México es el país de las pirámides, de las cúpulas y de los murales. Tres ciclos culturales que en el curso de los milenios han venido formando un país y una nación:

El México antiguo, *que se forja sus dioses con los astros y las fuerzas naturales, dioses demoníacos como éstas, dioses destructores y a la vez creadores, cuya hostilidad trata de conjurar con sacrificios incesantes y fervorosamente consumados.*

El México colonial, *convertido al cristianismo, que con el mismo fervor erige catedrales y conventos. Sus cúpulas y torres ponen al paisaje un acento extraño. Los indígenas, que ejecutan las obras, que tallan en madera y piedra la decoración plástica, infiltran su propia idiosincrasia en el estilo traído de Europa; al contacto de sus manos y mentes, éste se va transformando en algo nuevo que la historia del arte designará como barroco mexicano.*

El México nuevo, *del Siglo* XX, *que luchó en sangrienta revolución por la justicia política, económica y social; que plasma sus ideas e ideales en un arte nuevo: los murales de José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, y otros, mensajes al pueblo pintados en los muros de los edificios públicos; los cuadros de Rufino Tamayo; un arte gráfico de tipo popular y didáctico, representado por Leopoldo Méndez y el Taller de Gráfica Popular.*

ESTAMOS viviendo la hora de un descubrimiento: el descubrimiento del México antiguo. Hasta ayer el mundo había considerado sus grandiosas y singulares creaciones como documentos históricos de una cultura fenecida hacía cuatrocientos años. Estas creaciones, en su mayor parte excavadas en los últimos decenios, habían exigido ante todo y en primer lugar una labor de exploración arqueológica, difícil y a menudo genial, y un paciente esfuerzo por clasificarlas, por situarlas en el tiempo y en el espacio y por interpretar su significación ritual. Obras inaccesibles, enigmáticas para el hombre de civilización occidental, que no puede aplicar a ellas las normas acostumbradas; que ignora los supuestos espirituales, anímicos y artísticos desde los cuales se concibieron. Es probable que el impulso que dió lugar a ese descubrimiento artístico del México antiguo haya partido de la reorganización del Museo Nacional —en 1947—, cuyo riquísimo tesoro de obras prehispánicas no había sido hasta entonces sino una colección para fines de estudios arqueológicos. El nuevo museo persigue ante todo el fin de poner de relieve la peculiaridad artística de estas creaciones de maestros anónimos, colocándolas en un ambiente que las convierte en vivencias del espectador. Con esto ha dado a muchos la oportunidad de descubrir un nuevo mundo artístico, o, mejor dicho, de redescubrir un mundo artístico vetusto.

Es sabido que uno de los grandes escultores de nuestra época, Henry Moore, es un coleccionista entusiasta y comprensivo de obras de arte precortesianas y que éstas han confirmado y fortalecido su propio concepto de la creación plástica. En los últimos años aparecieron en diversos países publicaciones sobre el arte antiguo de México que ya no parten de puntos de vista exclusivamente historiográficos, sino se ocupan también del aspecto artístico. Sólo menciono la más importante de todas ellas, *El Arte Precolombino de México y de la América Central,* de mi difunto amigo Salvador Toscano, cuya valiosísima labor de investigación se interrumpió tan trágicamente. Yo mismo en mi libro *Arte Antiguo de México,* publicado por el *Fondo de Cultura Económica* traté de desarrollar una estética del arte precortesiano que explicaba éste crear desde los supuestos suyos, por completo diferentes de aquellos en que se basan las altas culturas del Viejo Mundo. Recurrí a un método cuyo punto de partida para interpretar el arte de un pueblo o una época, es el mito, la religión, la concepción de la naturaleza y la estructura social; método cuya fecundidad demostró Wilhelm Worringer y en forma admirable en su obra *La esencia del estilo gótico.*

* * * * * * * * * *

El arte del México antiguo es arte religioso, exclusivamente arte religioso, con las excepciones de una época remota, representada por Tlatilco —época en que todavía no estaba desarrollado el ritual religioso de las altas culturas posteriores— y del occidente de México, mundo de los tarascos y los pueblos que los rodeaban, donde nunca dejó de predominar el totemismo y el culto a los muertos. No existe el arte por el arte, arte como recurso decorativo, como vivencia estética. Vaillant dice: "Los aztecas no tenían palabra equivalente a la expresión «bellas artes», ni especularon acerca de cuestiones estéticas; tampoco hicieron objetos para ser contemplados por su belleza. No tenían hacia el arte ninguna de las actitudes estériles desde un punto de vista social que nosotros adoptamos en nuestra cultura..."

"El gótico —escribe Worringer— no tiene nada que ver con la belleza... La supuesta belleza del gótico es una equivocación de los modernos." Me parece que esto puede aplicarse estrictamente y sin reservas al arte antiguo mexicano cuya finalidad es, como la del gótico, manifestar en el lenguaje de la forma plástica su sentimiento religioso.

En el México antiguo el arte tuvo determinada función social: la de dar expresión plástica a las representaciones religiosas de la comunidad. Su cometido fué la interpretación del mito y la producción de objetos necesarios para ejercer los ritos: las pirámides y los templos, las estatuas de las divinidades, las piedras de los sacrificios, los braseros, y los vasos ceremoniales, las máscaras, etc. Los códices, por ejemplo, el Códice Borbónico, el Códice Telleriano Remence, el Tonalamatl de Aubin o el Códice Peresiano, maya, que figuran entre las obras más valiosas de la Biblioteca Nacional de París, eran en su mayor parte exégesis del calendario —"libros de vaticinios" como los llamó Eduard Seler— que servían a los sacerdotes para leer en la órbita de los astros el destino de la comunidad y de los individuos. Las pinturas murales eran himnos a los dioses. Hasta los objetos para el uso profano se decoraban sobre todo, si no exclusivamente, con símbolos religiosos. El adorno de la casa era el hogar, es decir, la estatua del dios del fuego con la vasija destinada a las ofrendas. Las armas de los guerreros estaban ornadas con los atributos de las deidades, sus uniformes les daban aspecto de águilas y jaguares, animales simbólicos de los dioses de la guerra, Huitzilopochtli y Tezcatlipoca. Como tocado llevaban las plumas verdes del colibrí, insignia del dios del sol. La vara que utilizaba el campesino azteca en la siembra, para abrir en la tierra los agujeros en que luego depositaba los granos de maíz, se llamaba *cóatl* (serpiente), "porque en efecto, tiene la forma de una serpiente".

En el malacate de la mujer aparecía generalmente como ornamento el caracol —signo de la fecundidad— estilizado y representado en corte transversal, o bien la greca escalonada que, como lo he expuesto en mi libro, simboliza la serpiente de fuego, o sea el relámpago y que probablemente era una especie de amuleto contra la muerte. Los aztecas llamaban la greca escalonada "voluta de las jícaras", porque era el ornamento preferido de los alfareros, que aparecía en casi todas las vasijas cualesquiera que fuesen los otros motivos que las decoraban. Las joyas singulares (miles de objetos de oro, jade, hueso), que Alfonso Caso encontró en la tumba 7 de Monte Albán, tienen formas abstractas, geométricas, o son representaciones de contenidos mitológicos, por ejemplo, imágenes del dios de la muerte, del dios del maíz o de los signos cósmicos.

El arte que satisface necesidades de esta índole es un arte colectivo de carácter religioso; expresión de las representaciones metafísicas, mágico-míticas de una comunidad que ve el sentido de la vida en el culto a los dioses, hacedores y sostenedores del universo, de cuya acción y actitud depende su propia existencia y la de los individuos que la componen. Por esto crea —debe crear— símbolos. La estatua de la deidad es la deidad misma. La serpiente emplumada es Quetzalcóatl; el jaguar es Tezcatlipoca, el temible dios de la puesta del sol. El pensamiento mágico identifica la imagen con la cosa y la imagen le parece más real que la cosa. Esto determina el modo de crear. No se plasma el objeto tal como lo percibe el ojo; lo que quiere expresarse es una idea, una representación visionaria de lo supraterrestre, lo divino. Por esto el elemento de fantasía que contiene este arte, es fantasía formal, no fantasía narrativa. Como su fin es crear símbolos, debe emplear elementos formales que sean expresión de lo inexpresable, lo no aprehensible con los sentidos, lo inasible. Recurre a la fórmula, signo, al signo de virtud mágica. Por esto no puede servirle la forma que todavía implica asociaciones con la realidad, con lo no simbólico.

La forma asociativa que trasmite elementos naturales no eleva al hombre por encima de la realidad; lo ata a la realidad, sujeta a ella su imaginación al establecerla como norma. Destruír la representación de la realidad para penetrar en el sentido: he aquí el destino y la fuerza —fuerza mágica— de este arte. Así llega a la forma pura, espiritualizada; así llega a la estilización, esto es, a la superación de lo material mediante su impregnación con la forma y el espíritu. Su configurar es ordenar: unidad geométrico-cúbica, masa de bloque, contorno nítido, orientación axial, simetría, ritmo. Emplea su potencia creadora para establecer este orden, trátese de construír pirámides, de cincelar estátuas de dioses o de componer pinturas murales.

Así como el himno, sin detallar, sin motivar, repite incansablemente esto único: Dios es grande, Dios es santo, Dios es todopodoroso, así uno de los decisivos elementos formales del arte prehispánico de México es el ritmo. El hecho, el único hecho que quiere manifestar, lo acentúa, lo subraya, lo inculca. Recordemos cómo se expresa la emoción religiosa en los salmos. En el salmo VII se dice: "Subió Dios con júbilo, Jehová con sonido de trompeta. Cantad a Dios, cantad: Cantad a nuestro Rey, cantad. Porque Dios es el Rey de toda tierra: Cantad con inteligencia". Veamos en la Pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán las cabezas de Quetzalcóatl y Tláloc: trescientas sesenta y cuatro veces las cabezas de los dioses, siempre las mismas cabezas, sin interrupción, alrededor de toda la pirámide; los jaguares y águilas de los relieves de Tula, que alternan en un ritmo invariable; en la cintura de serpientes de Tenayuca, a igual distancia, en tamaño igual, una misma cabeza serpentina, amenazadora, siniestra. Este orden solemne, que se niega a brindar al espectador a cada paso impresiones nuevas, nuevas sensaciones, nueva emoción, no es monotonía. La repetición es aquí afirmación, medio para grabar en la mente lo repetido; énfasis, invocación, anhelo de conjuro, oración. Signo mágico, "medio de canalizar las potencias psíquicas, exaltarlas y aun producir el éxtasis", como lo explica Eulalia Guzmán en un ensayo fundamental sobre los conceptos del arte precolombino de México.

* * * * * * * * * *

Los dioses son los astros —el sol, la luna, el planeta Venus— las fuerzas naturales —el fuego, el relámpago, la lluvia, el viento, el agua— y los animales peligrosos, como el jaguar y la serpiente. Todos los fenómenos de la naturaleza son elevados al rango de deidades.

Los dioses pueden ser bondadosos y benévolos. El dios de la lluvia puede brindar el líquido fecundante a tiempo y en cantidades suficientes para que se desarrollen las siembras; el dios del viento puede "barrer el camino", para que se acerquen las nubes cargadas de lluvia, ansiosamente esperadas por el campesino. El dios del sol da luz y calor. Pero hay que granjearse el favor de todos ellos con sacrificios, sacrificios incesantes. El sacrificio es el "alimento de los dioses". Los dioses necesitan nutrirse como los hombres para conservar sus fuerzas y poder ejercer sus funciones. Y su alimento preferido es el corazón y la sangre del hombre, sobre todo del prisionero de guerra. El sacrificio es sacrificio colectivo. El hombre se ofrenda a los dioses para que subsista la comunidad, para que el sol brille en beneficio de todos, para que crezca el maíz, para que nadie tenga que sufrir hambre.

Pero raras veces los dioses son bondadosos y benévolos. Lo mismo que las fuerzas naturales que encarnan, son destructores, aniquilan al hombre, arruinan lo que ha construído en un esfuerzo paciente y penoso. La serpiente lo agrede, lo mata con su veneno; en las tinieblas de la noche el jaguar lo embiste y lo destrozan sus garras, el relámpago lo fulmina e incendia su casa, el volcán escupe muerte, las aguas inundan la tierra, destruyen las cosechas, la lluvia se niega a presentarse y con esto provoca la sequía y el hambre. El hombre se siente a merced de estas deidades, potencias ocultas, que actúan ciegamente, sujetas a ninguna ley fuera de la de su propia naturaleza destructora. El Tezcatlipoca negro es llamado también "el que actúa a su arbitrio"; o se dice de él que "siempre busca una oportunidad para quitar al hombre lo que le ha dado". ¿El que actúa a su arbitrio? En las desgracias y calamidades el hombre del México antiguo no ve, como el de las religiones monoteístas, un principio ético: el castigo del pecado que cometió. Para él, la deidad encarna el principio de la violencia aniquiladora. De ahí que su vida se cargue de tensión. No existe ninguna seguridad, no existe tampoco la redención. Siempre y a cualquier hora amenaza la catástrofe. El hombre sólo puede aplacar a los dioses, recurrir a la adoración y a los sacrificios para solicitar su buena voluntad. Está entregado a poderes demoníacos —pero no totalmente indefenso. Tiene contra ellos un arma: el conjuro mágico.

Mediante un ritual que él mismo ha inventado puede desviar la voluntad destructiva de la divinidad. De esto está convencido. El hombre que se revela contra Dios: también esto es inconcebible en las religiones monoteístas, en que todo lo que ocurre, ocurre por la voluntad de Dios y el hombre tiene que aceptarla resignadamente. Pero el hombre que se vale del conjuro mágico no sabe nunca si ha cumplido perfectamente

con el ritual, si la fuerza del conjuro ha sido suficiente. Y de ahí surge otra vez la angustia de la incertidumbre, que oscurece toda la existencia humana.

* * * * * * * * * *

El mito explica todo el acaecer cósmico desde el incesante proceso del hacer y perecer. Y el nacer no es un desarrollo, evolución, devenir; es consecuencia de una acción dramática, de una destrucción. Los dioses luchan unidos contra el hombre y luchan también entre sí. De ahí el mito de las cuatro destrucciones del mundo. Tezcatlipoca creó el primero de los mundos y se hizo sol; Quetzalcóatl le dio un golpe con un bastón, se transformó en tigre e hizo otro mundo, que a su vez fue destruído por un zarpazo. Y así fenecen el tercero y el cuarto mundos. Las míticas destrucciones del mundo no son para el hombre del México precortesiano un remoto pasado, sino una pesadilla viva y siempre presente. El nuevo fin del mundo, el quinto, puede sobrevenir en cualquier momento. Cada vez al terminar el ciclo de cincuenta y dos años, los hombres lo esperan angustiosamente. Y cuando a media noche se enciende el nuevo fuego sobre el pecho abierto del sacrificado, como signo de que los dioses todavía no han decidido la destrucción del universo, de que han concedido a la humanidad otro plazo de gracia, entonces en el suspiro de alivio por el peligro que pasó, ya tiembla la angustia por el peligro de mañana o pasado mañana. Existe en el códice maya llamado Tro-Cortesiano un dibujo en que el dios de la lluvia aparece cuidando un árbol joven; detrás de él viene el dios de la muerte y rompe el árbol en dos. El dualismo es el principio esencial del mundo precortesiano; rige su concepción teogónica, su concepción de la naturaleza y del arte. Choque de fuerzas antagónicas: he aquí la clave del enigma cósmico.

* * * * * * * * * *

Coatlicue, la diosa de la tierra cuya estatua monumental (en el Museo Nacional) es la obra principal del arte azteca, encarna este concepto cósmico de que todo ser no es sino la transición entre el nacer y perecer. De su seno surgió todo lo que vive y respira, todo lo que tiene forma, los dioses, los hombres, los animales y las plantas, el sol, las estrellas: todo. Y Coatlicue no es sólo la gran paridora; es también la gran destructora. Principio y fin de todo ser terrenal. Todo lo que es, vuelve a hundirse en el seno de la tierra, es devorado por esa horripilante deidad. Nada ni nadie le escapa. Su cabeza son dos fauces serpentinas anchamente abiertas, de la que asoman los colmillos y la lengua bífida. También los muñones de los brazos terminan en cabezas de serpientes y cabezas de serpientes son sus manos. En lugar de pies tiene garras de fiera. Su falda es un tejido de cuerpos serpentinos; su pectoral, una calavera. Lleva un collar de corazones humanos y manos cortadas. Todos estos detalles están vistos y reproducidos con asombroso apego a la naturaleza, y el conjunto es de un surrealismo macabro. Surrealismo que es el realismo del mundo prehispánico. Un arte que representa lo único que para él tiene valor y valer: la concepción cósmica.

Cezanne, ante un arte que se da por satisfecho con la apariencia de las cosas, exclama: "La naturaleza no está en la superficie, está en la profundidad". Uno de los rasgos característicos del arte antiguo mexicano es su escaso interés por la superficie.

La actitud de este mundo en que la naturaleza aparece como una lucha enconada entre fuerzas destructoras, explica que dramatice todos los fenómenos naturales. El grano de maíz que el sembrador hunde en la tierra, muere para poder resucitar como nueva mata de maíz. El sol que se pone en la tarde muere o es devorado por el jaguar y volverá a nacer en la mañana. Así se interpreta también el nacimiento de un niño. Es cierto que el nuevo ser es enviado hacia el vientre de su madre por Ometecuhtli suprema deidad; pero en el seno de la madre debe morir una porción suya para que brote la nueva vida. La cueva cuya oscuridad espectral devora al que entra, se representa en todos los códices como unas fauces amenazadoramente abiertas. Las manchas en la piel del jaguar son quemaduras: cuando en Teotihuacán se creó el quinto sol —el nuestro— el jaguar Tecuciztécatl saltó a las llamas de la hoguera para elevar hacia el cielo al dios que se convertiría en luna. Pero "no pudo llevarle, sino que le soltó y se paró en el fuego, por lo que se manchó". *(Leyenda de los Soles)*. Y ¿Cómo se explica este pensamiento que el árbol esté arraigado tan tranquila y seguramente en el suelo? En los códices la raíz está representadas en forma de unas fauces sedpentinas abiertas con que el tronco se clava, por así decirlo, en la tierra. Jamás falta la raíz. Ella es lo característico, lo decisivo. El artista de la civilización occidental figura el tronco, la copa, las ramas, el follaje, etc. La raíz se halla debajo de la superficie de la tierra, por tanto no se representa. Este es un ejemplo muy sencillo de la diferencia de la concepción. El artista auropeo representa lo que se ve, el precortesiano lo que se sabe; para él no es interesante el fenómeno en sí, sino el sentido y significación del fenómeno.

* * * * * * * * * *

"Los primitivos no perciben las cosas como nosotros" afirma Lévy-Bruhl. "Cualquiera que sea el objeto que se les presente, siempre implica propiedades místicas, inseparables de él, y que el espíritu del primitivo efectivamente no separa de él al percibirlo. Para él no existe ningún hecho propiamente físico en el sentido en que nosotros damos a la palabra". Todo esto puede afirmarse también con respecto al hombre del México antiguo, cuyo modo de percibir está arraigado en el *pensamiento mágico*. Así como para su concepción artística no es decisivo el aspecto exterior del fenómeno, sino el sentido que su interpretación extrae de él o introduce en él, así su *concepción de la naturaleza* está igualmente determinada por las representaciones, representaciones mágicas, que introduce en el fenómeno natural. Para él, hombre de pensamiento mágico, no habría significado nada el hecho físico en sí —si lo hubiera conocido— base del pensamiento científico occidental. También él busca el por qué de todos los fenómenos, exactamente como el científico de nuestros tiempos;

también él procura conocer las fuerzas, su actuar y las causas de su actuar. Pero no busca las causas en lo terrestre, lo material, lo físico, sino en lo *sobreterrenal*, y las encuentra en el obrar de fuerzas sobrehumanas, de dioses, demonios, espíritus. Que la "puesta del sol", como nos expresamos nosotros, se debe a la revolución de la tierra alrededor de su eje, no habría sido para él ninguna explicación; para él se trataba de actos de las deidades, de un acaecer mítico, de la muerte del dios del sol devorado por el jaguar.

Los pueblos precortesianos eran excelentes observadores de la naturaleza. Esto lo demuestra la exactitud a veces asombrosa en la reproducción de la realidad (de la que ya hablamos al contemplar a la Coatlicue); esto le demuestran aún más las numerosas simbolizaciones de los fenómenos naturales. Para dar un solo ejemplo: la mariposa era para ellos símbolo del fuego porque el temblor de la llama les parecía el agitarse de alas de mariposa. Los pueblos del México antiguo, sobre todo los mayas, tenían un amplísimo saber astronómico, en comparación con el cual "parece bastante atrasado el de los europeos contemporáneos". Pero la meta de su observación ininterrumpida y, como ya lo dijimos, extraordinariamente exacta, de las estrellas, no era el conocimiento científico en el sentido de nuestra astronomía. Lo que el cielo estrellado descubría al hombre precolombino de México, eran indicios, presagios, revelaciones de los planes divinos cuyo conocimiento era de importancia vital para la comunidad. A estos indicios y presagios se acomodaba su conducta, de acuerdo con ellos se tomaban las medidas necesarias, se ofrendaban sacrificios a los dioses y se usaba del conjuro mágico para contrarrestar el peligro.

Según el pensamiento mágico, el mundo entero y lo que existe en él —piedra, planta, animal y también el hombre— está poblado de espíritus, benignos o maléficos, que determinan toda acción, todo movimiento y hasta todas las resoluciones. En el Museo Nacional hay una tortuga —escultura azteca—, de cuyo hocico asoman la cabeza y las manos de una figura humana.

¿La tortuga ha devorado a un hombre? No, aquella cabeza, aquellas manos son del espíritu que mora en ella, que inspira y dirige sus acciones. Este es un medio de expresión frecuentemente empleado en el arte del México antiguo.

Evoquemos los ejemplos de la famosa cabeza del guerrero águila que aparece dentro del pico abierto de un colibrí; del rostro de Kukulkán, que surge de las fauces de la serpiente emplumada en la fachada del Templo de los Guerreros en Chichén Itzá.

Esto significa que el espíritu del guerrero águila tiene su morada en el colibrí; que la del dios Kukulkán es la serpiente emplumada. Característica a este respecto es una leyenda que se ha conservado del reinado de Moctezuma II, Xocoyotzin, época oscurecida por tantos malos augurios: cuando Motecuhzoma Xocoyotzin (1502-20) mandó buscar una piedra grandísima para utilizarla en los sacrificios humanos y ordenó traerla a México, los sacerdotes de los templos se trasladaron a la cantera en la provincia de Chalco, llevando consigo gran cantidad de papel, copal, hule y codornices. Cubrieron la piedra con el papel y efectuaron ceremonias quemando papel y hule y sacrificando las codornices, cuya sangre derramaron sobre ella. La leyenda nos dice que la piedra fue tan grande que toda la gente que había ocurrido a arrancarla no pudo moverla, lo que obligó al rey a mandar por los otomíes para que ayudasen. Pero el esfuerzo mancomunado fue inútil, hasta que oyeron una voz dentro de la piedra: "...Mirad que vuestro esfuerzo es vano y no he de llegar, ni es mi voluntad; pero pues que tanto porfiáis, os digo que yo iré donde a mí me pareciere, por vuestro mal...", y la piedra, para asombro de todos, comenzó a moverse con mucha facilidad. Al fin llegaron con ella hasta un canal sobre el que Motecuhzoma mandó poner un puente de vigas. Pero al pasar sobre él, las vigas cedieron y la piedra cayó al fondo. Todos quedaron espantados, pues la piedra había dicho que solamente llegaría hasta donde quisiese. Buzos la buscaron; pero éstos informaron al Rey que ni fondo le encontraron al agua y que al parecer la piedra se había regresado a la cantera, ya que la habían traído contra su voluntad. Pareciéndole esto imposible a Motecuhzoma, mandó mensajeros a dicha cantera, los cuales allí encontraron a la piedra cubierta con los mismos papeles y con señas de los sacrificios que sobre ella habían hecho momentos antes de intentar arrastrarla.

La virtud curativa de ciertas hierbas no se interpreta como propiedad de la planta: el espíritu de la enfermedad, establecido en la persona, es vencido por el espíritu de la planta.

De esta concepción del Universo y de la naturaleza nace, como una consecuencia natural, la concepción del arte: reflejo, hecho, forma de la espiritualidad de un mundo.

* * * * * * * * * *

Fenómeno y concepto... El jaguar que del seno de la noche surge, espectral, delante del caminante, ¿es el animal feroz o es la deidad, es Tezcatlipoca que castiga y destruye? ¿Se distingue, se puede distinguir entre fenómeno y concepto? ¿Y cómo distinguirlos? Aquí no decide el hecho sino el valor afectivo.

La metamorfosis por la que pasa el fenómeno en la conciencia humana, se convierte en un factor decisivo de la creación plástica. Esta arranca de una realidad distinta en cada caso, y el resultado, es decir, la forma, que es expresión de la vivencia, debe ser distinta según se trate de representar el fenómeno o el concepto. En las estelas de la cultura de La Venta, las fauces de jaguar, signo simbólico, aparecen rigurosamente estilizadas, muchas veces casi transformadas en ornamento geométrico. Pero el jaguar muerto, colgado de la cola, que se halla representado en una estela de Izapa, está reproducido con fiel y realista apego a la naturaleza. Una de las obras en que la transmutación del fenómeno en concepto se puede apreciar con toda claridad, es el jaguar monumental —probablemente una piedra de sacrificios— que se encontró en el cuerpo de la pirámide de Kukulkán en Chichén Itzá. Obra de ochenta y cuatro centímetros de longitud, esculpida en un solo bloque; las manchas verdes de las incrustaciones de jade forman con la pintura roja de la piedra un acorde de mágica belleza. Símbolo del dios, símbolo de la dignidad de gobernante. Del fenómeno natural se han to-

mado sólo aquellos rasgos que sirven para dar la idea de fuerza sobre-humana y de monstruosidad. Estos rasgos aparecen potenciados a lo monumental abstracto. Configuración expresiva de una poderosa vivencia numínica. Al vislumbrar el misterioso resplandor de la figura simbólica en la penumbra del nicho donde probablemente estaba colocada, los fieles debían sentir —como ante el monumento surrealista de la Coatlicue, como ante el Ocelotl-Cuauhxicalli teotihuacano, vasija sagrada para el alimento de los dioses— el estremecimiento que precede al éxtasis religioso.

Lo que provoca en todas las religiones este éxtasis, no es únicamente lo que debe creerse, digamos el contenido de la doctrina; para creer no es suficiente la explicación racional, a manera de una descripción científica o arqueológica. La experiencia religiosa surge sólo gracias a ese elemento irracional que se expresa en la Forma. Ella es lo que hechiza los sentidos, lo que excita a la fantasía mítico-poética.

Con un brío y una audacia no inferior a la que esculpió las visiones de animales en los capiteles de los pilares románicos, se emplean todos los recursos de un expresionismo imaginativo para crear distancias entre la obra humana y el fenómeno natural. Así surgen símbolos colectivos, cuya significación social subraya Durckheim, en su obra *Les formes elementaires de la vie religieuse.* En todo simbolismo mítico se expresan los conceptos y opiniones de la comunidad que lo ha creado.

Uno de los elementos expresivos que aprovecha el arte precolombino de México es la estilización que hace resaltar ciertos rasgos del fenómeno real, suprimiendo todos los demás como no esenciales, no característicos. Ejemplos: los animales simbólicos —quisiera llamarlos heráldicos-religiosos— en la Cueva de Malinalco, Santuario de los Caballeros Aguilas y Jaguares, sobre la banca circular tallada en las pétreas paredes de la caverna; sus cuerpos aplanados, caracterizados sólo por sus contornos, están reducidos a relieves. La máscara de un Chac, Dios de la Lluvia, aparece en las fachadas de los Palacios mayas en forma de unas fauces serpentinas abiertas: ornamento arquitectural simbólico, que confiere al muro liso riqueza y significación, significación en el doble sentido de la palabra. Las serpientes y tortugas en los altares de Copán y Quiriguá (del antiguo Imperio Maya), transformadas por una fantasía de vuelo barroco en portadores de un simbolismo, se despliegan desenfrenada, orgiásticamente en el espacio aéreo, bajo una costra de jeroglíficos, misteriosos signos de teología esotérica.

Contemplemos una obra del ámbito azteca, la Xiuhcóatl, la grandiosa serpiente de fuego del Museo Nacional, que se hallaba colocada en el templo mayor de Tenochtitlán. La masa cerrada, de la altura de un hombre, organizada en forma de pirámide, está articulada por las ondulaciones del cuerpo serpentino. Los cascabeles, los colmillos, la lengua, las fauces abiertas, todo esto parece ornamento superpuesto a la estructura arquitectónica. Pero a pesar de estos detalles que evocan al animal real, el conjunto de la obra es un concepto, concepto traducido a forma plástica.

En Chichén Itzá tenemos la columna serpentina, cuyo fuste —el cuerpo del animal— sostiene los dinteles con el extremo de su cola doblado hacia atrás.

No cabe duda que en todas estas creaciones, y muy especialmente en las mayas, predomina el interés mitológico sobre el zoológico y que el deseo de hacer comprensible el acaecer cósmico desplaza la tendencia al goce visual.

Decisivo para el vigor de la creación no es el grado de realismo que se emplea o queda conservado en el proceso de transformación, sino la intensidad con que se manifiesta el "valor de esencia" (Wesenswert). Y no es de admirarse que el elemento emocional se exprese en la forma más grandiosa si la fantasía puede desplegarse libremente casi sin asociaciones con la imagen real. Estoy pensando en el friso de la serpiente emplumada en la pirámide de Xochicalco.

* * * * * * * * * *

Entre los más fascinantes monumentos artísticos del México antiguo figuran los *Danzantes* de Monte Albán. Un friso en relieve, esculpido en los muros de una pirámide que pertenece a la cultura arcaica, floreciente alrededor del nacimiento de Jesucristo. En aquel mundo como en todos los mundos basados en el pensamiento "pre-lógico", mítico, el baile era conjuro mágico, parte del ritual, destinado a provocar en danzantes y espectadores un estado de éxtasis religioso. ¿Qué es lo que se representa? Figuras humanas de un tamaño de aproximadamente tres cuartas partes del natural grabadas en el bloque de piedra como de una cincelada. Cada movimiento de los cuerpos captado en el ritmo de la danza. Representación magistral no de alguna danza ejecutada en algún momento, sino de la esencia de la danza, la danza en sí.

Me parece instructivo comparar esas creaciones del México antiguo con una representación europea de la danza, un cuadro de Renoir, cuyas obras son de lo más delicado, de lo más genial que produjo el arte francés del siglo pasado. Vemos un restaurante al aire libre y en primer término un obrero bailando con su novia. Un cuadro cautivador, lleno de emoción, que evoca toda la atmósfera de un baile de barriada. También la pintura es cautivadora, sabrosa, abocada como el buen vino de Francia. Este cuadro es un buen ejemplo del modo de ver de la pintura occidental, y, más específicamente, del modo de ver del impresionismo francés interesado únicamente en captar una impresión óptica, una imagen casual del momento. En los relieves de Monte Albán no se trata de una fascinante instantánea, reflejo de determinada atmósfera, determinado estado de ánimo. El aspecto totalmente distinto de las dos creaciones se explica por la radical diferencia en la actitud artística y espiritual. El escultor de Monte Albán y lo que de él se afirma, puede afirmarse con respecto a todo el arte precolombino de México; no se propuso representar la apariencia del fenómeno, sino, como ya dijimos, la idea de la danza. Mientras que el europeo se deleita en la impresión óptica y se contenta con

ella, el mundo antiguo mexicano consideraba como tarea del artista demostrar el sentido del fenómeno, la significación del fenómeno como valor vital.

* * * * * * * * * *

La estructura social y la espiritualidad de un pueblo es, claro está, un factor decisivo de la creación artística. Tenemos aquí una de las causas principales de la diferencia que existe entre los idiomas plásticos de las diversas altas culturas del México antiguo: la de Teotihuacán, la tolteca, zapoteca, mixteca, maya, totonaca, tarasca, azteca, etc.: las "culturas clásicas", como las designan los arqueólogos, en contraposición con la cultura arcaica recientemente denominada "época pre-clásica".

Común a todas ellas es la actitud religiosa y también, en amplia medida el ritual. En gran parte las deidades son las mismas y son las mismas sus funciones, por ejemplo: el Dios de la Lluvia de los pueblos náhuas, Tlaloc, es el Cosijo de los zapotecas, el Tajín de los totonacas, el Chac de los mayas y el Tohil de los maya-quichés.

Las épocas pre-clásicas, que lograron transmutar el Teocinte, una hierba sin valor alguno, en una de las plantas alimenticias más productivas, el maíz, dando así lugar a la transformación de nómadas en campesinos sedentarios, asentaron los cimientos de este ritual, que las culturas posteriores desarrollaron y diferenciaron mediante una teología imaginativa. La más antigua construcción de la América del Norte, Cuicuilco, tiene ya la forma de una pirámide escalonada que llegará a ser característica del mundo mesoamericano. Una pirámide de planta ovalada, de un diámetro de 125 metros y 15 metros de altura, sepultada bajo la lava de un volcán, cuya erupción se verificó —la fecha exacta se ignora— varios miles de años antes de nuestra era. Esto significa: la concepción del mundo y la concepción religiosa específicas de la América precolombina existían ya en aquel período. Entre las figuras excavadas en Cuicuilco, se encontraba la imagen de un Dios anciano sentado que lleva sobre la cabeza una vasija destinada a quemar en ella copal. Es el Dios del Fuego, que se consideraba como el más viejo de todos. Entre las ofrendas de este horizonte cultural halladas en el Valle de México, hay representaciones figulinas de perros. El perro, como acompañante y protector del muerto en su peligroso viaje a ultratumba, ya vivía pues, en la conciencia mítica de la época. A veces este perro lleva una máscara humana. Por consiguiente el ritual ya contaba con el simbolismo de la máscara, que desempeña papel tan importante en la vida y el arte del México antiguo. Ya hemos hablado de los *Danzantes* de Monte Albán, otra prueba de que ya en aquel entonces se hallaba establecido un culto con un ritual fijo: la danza sagrada.

Pero la creación sustantiva de las culturas pre-clásicas es el calendario ritual, base de la vida religiosa y civil de los pueblos prehispánicos. El México antiguo tuvo, cosa única en el mundo, dos cuentas calendáricas. El calendario ritual que dividía el año en 13 meses de 20 días y, nacido evidentemente de las necesidades prácticas de la agricultura, el calendario solar de 365 días divididos en 18 meses de 20 días y un período infausto de 5 días. Al cabo de 52 años, el siglo mexicano, llamado "atado del año", las dos cuentas volvían a coincidir: empezaba un "nuevo siglo". Este complicado sistema calendárico, que es común a todas las culturas clásicas del México antiguo, no puede haber surgido independientemente en distintos lugares. Es un legado de tiempos remotos y podemos ver en él una de las pruebas más convincentes de la unidad religiosa y espiritual del mundo precolombino, por encima y más allá de las diferencias que separan las distintas culturas.

Hace unos diez años se descubrió en el Valle de México, no lejos de la capital, un centro importantísimo de la cultura pre-clásica: Tlatilco. Las primeras excavaciones en este lugar que, según se supone, floreció en el último o penúltimo milenio de nuestra era, las hizo, en los años de 1947 a 1949, Miguel Covarrubias.

En el suelo de barro, que proporcionaba la materia prima a algunos hornos de ladrillo, se hallaron vasijas cerámicas y miles de figurillas. En su mayoría se trata de mujeres desnudas, del tamaño de una mano, reveladoras de una concepción artística nada primitiva y una observación de la realidad asombrosamente segura. En muchas de estas pequeñas obras de arte es tan graciosa la silueta que nos atrevemos a pronunciar la palabra "*tanagra*". Entre los hallazgos hechos en Tlatilco no se encuentra ninguna representación de un Dios. Covarrubias opina a este respecto: "La rareza de representaciones de deidades personificadas y de símbolos religiosos hace pensar que la religión no ejercía aún una función dominante en la vida del pueblo y que los conceptos esotéricos e intelectualizados típicos del período clásico aún no se consolidaban." Este juicio convence sobre todo si se toma en cuenta que más tarde, en las culturas clásicas, cuando el arte se impone la tarea de interpretar el mito, ya no se producen obras de este tipo —mujeres desnudas, figuras de género, bailarinas, mujeres con un niño o un animal en el brazo, parejas de amantes—, abstracción hecha de la cultura tarasca, de cuyo arte acusadamente mundano, hablaremos más tarde.

Como punto de partida del desarrollo artístico y cuna de las concepciones religiosas de las culturas clásicas, hay que considerar la religión del sur de Veracruz, donde en años recientes —a partir de 1939— el arqueólogo americano Stirling excavó en los lugares La Venta, Tres Zapotes, Cerro de las Mesas e Izapa, altares, estelas y cabezas gigantes de basalto, de 2 a 3 metros de altura.

¿Quiénes fueron los creadores que a fines del período arcaico supieron esculpir esas extrañas obras de monumentalidad sorprendente y alta perfección artística?

Son creaciones de esa tribu enigmática llamada olmeca. Una de las más antiguas tribus del pasado mexicano de que tengamos noticias. A pesar de intensos estudios de diferentes investigadores, la existencia histórica de los olmecas no ha podido fijarse sino en rasgos generales y en parte vagos. Ni siquiera se sabe si se trata de una sola tribu o de un grupo de varias. En los siglos antes y después de Jesucristo los olme-

cas fueron una potencia dominante. Mediante conquistas y emigraciones extendieron sus territorios en dirección de la Meseta Central. Otra corriente migratoria iba dirigida hacia el Sur, es decir hacia la región poblada más tarde por los mayas. No cabe duda de que las artes teotihuacanas, zapotecas, totonacas y mayas, es decir, más o menos todas las altas culturas artísticas de Mesoamérica tienen su origen en la civilización olmeca. Alfonso Caso la llama una "cultura madre".

En vista de la vaguedad de la denominación "olmeca", los arqueólogos convinieron no ha mucho, en designarla como "cultura de La Venta", según el lugar en que se han encontrado las obras principales de esa época.

Una especialidad de la cultura de La Venta, fenómeno único en el conjunto del arte precolombino, es la "máscara sonriente", adoptada más tarde por los totonacas—, un rostro cuya expresión es sin duda alguna la de risa. Creaciones delicadas, hermosas y muy extrañas si las comparamos con las obras de las culturas clásicas del México antiguo. Observaciones psicológicas de la realidad, bien captadas, con íntima comprensión. Lo que aquellos artistas trataron de plasmar es la expresión que proyectan al rostro las emociones del corazón. Al lado de las representaciones de lo mitológico y sobrehumano, aparece aquí un algo humano, profundamente humano: la sonrisa.

De algunas leyendas podemos desprender que Quetzalcóatl, deidad tribal de los toltecas y el más venerado entre los dioses de la Meseta Central, fué un invento de los olmecas. Y el concepto de Quetzalcóatl abarca el origen de las ciencias, las Bellas Artes, los oficios, la escritura en jeroglífico y el calendario.

* * * * * * * * * *

En el interior de la Pirámide del Sol, que tiene una altura de 66 metros, se han encontrado restos de cerámica de procedencia olmeca. Teotihuacán, la imponente ciudad de las pirámides es, desde el Siglo IV —o quizá III— hasta el Siglo IX de nuestra era, el centro religioso-espiritual del Valle de México. Con su intenso afán de espiritualización (1), con una enérgica voluntad de no perderse en lo solamente terreno, crea un estilo de objetividad religiosa. En todas sus grandes obras, la Chalchiuhtlicue, las representaciones del Dios del Fuego, el Océlotl-Cuauhxicalli (vaso de corazones en forma de tigre) del Museo Británico, en las máscaras, la cerámica, las pinturas murales, en la estructura de sus pirámides y la disposición de la llamada Ciudadela, santuario de Quetzalcóatl, aspira a la forma pura, abstracta, cúbico-geométrica; recurre a un repertorio formal de elementos funcionales.

Como indicios de una actitud estilítica de tipo clásico, Enrique Woelfflin, en su obra *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte,* menciona: vista frontal, forma cerrada, masa cúbicamente estructurada, simetría, orientación axial, etc. Si se aceptan estas categorías, la conclusión es: el arte totihuacano es "un arte clásico". (La palabra "clásico" no se usa aquí en el sentido de la terminología arqueológica sino para designar determinada actitud estilístico-artística). Un arte clásico aunque no "el arte clásico" a que se refería Woelfflin o sea el Renacimiento italiano.

Teotihuacán se abandonó en el Siglo IX. Ya anteriormente en el Siglo VIII se había fundado la ciudad de Tula, Hgo., la antigua Tollán, capital de los toltecas. Tula, viéndola desde el punto de vista de crítica del estilo es heredera de la cultura teotihuacana. Es, después de Teotihuacán, una época nueva y distinta, con sus rasgos propios y característicos, tal como en Europa el arte románico se distingue del arte romano con un perfil propio aunque no logró emanciparse de la estructura arquitectónica de los romanos. Mientras que en Teotihuacán prevalece la tendencia a simplificar y depurar la forma hasta volverla expresión de lo esencial, en Tula se aspira más bien a la suntuosidad. El arte de Tula, aunque transforma la realidad de acuerdo con una voluntad de arte muy marcada, está más sujeto a la realidad, no logra desprenderse de ella por completo. Un estilo que revela tanto talento creador y tanta potencia creadora que podrá convertirse, con un sesgo más grandioso, más fascinante, en el estilo de la nueva Chichén Itzá, ciudad sagrada de Yucatán.

Durante los disturbios que en el Siglo XIII conmueven al Nuevo Imperio Maya, Hunac Ceel, acosado por las tribus rebeldes de los itzáez y xiuhs (cuya capital es Uxmal), llama a mercenarios mexicanos. Entre ellos se encuentra un grupo de toltecas, de aquellos toltecas que tuvieron que huir de su tierra después de la destrucción de Tula. Su caudillo, Kukulkan —voz maya que significa "serpiente emplumada"— logra sujetar a los insurgentes. El dominio sobre Chichén Itzá es su galardón. Al lado de la ciudad antigua, cuyas construcciones tienen carácter maya, erige el prodigio de la Nueva Chichén Itzá. Los toltecas de Tula no sólo traen a Yucatán su fe —el culto a Quetzalcóatl-Kukulkan—, sino también su arte, su arquitectura. En las recientes exploraciones en Tula se encontró un gran número de elementos constructivos y decorativos que existen, transplantados, en la nueva Chichén Itzá. Con los medios más abundantes de Yucatán fué posible darles un desarrollo más grandioso, más impresionante. Las construcciones del nuevo Imperio Maya: la pirámide de Kukulkan, el Templo de los Tigres, el Templo de los Guerreros, edificados en el Siglo XIV, dan la impresión de clasicismo, un clasicismo muy puro, asombrosamente equilibrado. A excepción de ciertos detalles, específicos de Mesoamérica, su estructura es la de las mejores creaciones del clasicismo europeo.

* * * * * * * * * *

En el suroeste de México, en el terreno de Oaxaca, región montañosa protegida contra ataques por la formación del suelo, vivieron juntos los zapotecas y los mixtecas. Vecinos enemigos, que durante centurias pugnaron por el predominio, hasta que los mixtecas acabaron por triunfar en el Siglo XI ó XII expulsando a los zapotecas de Monte Albán y Mitla, sus ciudades sagradas.

Los zapotecas fueron "un pueblo de arquitectos". Sintieron y comprendieron lo arquitectónico desde la raíz, desde el plano, desde lo constructivo. La pirámide zapoteca es una construcción que aspira hacia la

altura, con un intenso impulso ascensional. Su vigorosa ornamentación está compuesta exclusivamente de elementos funcionales. Monte Albán es una unidad urbanística de primer orden. Para poder desarrollar esta unidad, los zapotecas, mediante un esfuerzo penoso y paciente transformaron en meseta toda la cima de la montaña. Pirámides altas, las más altas de Monte Albán, encierran el rectángulo alargado del recinto. Todas las construcciones están referidas a ejes, ejes paralelos, pero que no se inician en el centro, sino en uno de los muros laterales del templo, disposición que he designado como "simetría asimétrica". Así surge un conjunto espacial que no es mera yuxtaposición de edificios y plazas, sino un vivo comunicarse de espacios que confieren a la planificación rica diversidad de aspectos. En Mitla, sede del Sumo Sacerdote y necrópolis de sus gobernantes, los muros están decorados con frisos de mosaicos uniformes, arquitectónicamente disciplinados, que varían el signo sagrado de la greca escalonada. También la escultura de los zapotecas, por ejemplo las grandes urnas funerarias que exhiben en su cara delantera la imagen de una deidad, debe a esa sensibilidad arquitectónica su plasticidad elemental, su estructura cúbico-geométrica.

Los mixtecas, de quienes no conocemos construcciones y esculturas monumentales, son los artífices más geniales de Mesoamérica, artífices de gran sensibilidad, que saben dar a sus códices, su pintura mural, su cerámica, sus joyas, la más alta perfección y delicadeza. Son los orfebres que labraron aquellas joyas —singulares y valiosísimas también desde el punto de vista artístico— que Alfonso Caso encontró en la tumba 7 de Monte Albán y que hoy constituyen la máxima atracción del Museo de Oaxaca.

* * * * * * * * * *

La costa del Golfo de México, la región de lo que hoy es el Estado de Veracruz, fue la tierra de los totonacas. Estos, subyugados en el Siglo XV por los aztecas se convirtieron en entusiastas aliados de los conquistadores españoles, de quienes esperaban su liberación del yugo azteca. De su historia, su modo de vivir y su mentalidad, sólo conocemos lo que narran los documentos conservados y los hallazgos arqueológicos. Fundaron Cempoala y crearon una forma peculiar de pirámide, única en Mesoamérica, la pirámide de nichos: todos los muros del Tajín, pirámide escalonada en siete zonas, no son sino una sucesión ininterrumpida, rítmica y altamente impresionante de nichos cuadrangulares, que adornan asimismo la monumental escalinata. No se ha podido averiguar si en estos nichos se colocaban urnas funerarias o si sirvieron a algún otro fin ritual.

Los totonacas tuvieron un idioma propio y evidentemente también un culto propio, singular en muchos aspectos. La significación de los objetos que creaban para su culto —cubiertos de signos misteriosos— los "yugos", las "palmas" y las "hachas", no la conocemos todavía, a excepción de los "yugos", destinados a proteger los restos mortales de los hombres contra la destrucción por demonios hostiles. Los grandes relieves en el juego de pelota del Tajín, el adorno de relieves de las columnas y el conjunto estructural de la pirámide hacen suponer relaciones con la cultura tolteca.

* * * * * * * * * *

La última tribu que llega al Valle de México, a mediados del Siglo XIII, después de larga peregrinación, son los *aztecas*. Este pueblo "bárbaro, joven y enérgico", como dice Alfonso Caso, tiene que emplear todas sus fuerzas, también las espirituales, para erigir en el breve lapso de menos de cien años —exactamente son ochenta años— su inmenso Imperio. Pero llenos de ambiciones artísticas, que no en último lugar les sirven para ostentar su poder, se orientan hacia las altas culturas mesoamericanas: Teotihuacán y Tula. Procuran adoptar ciertos elementos formales, transmutándolos de acuerdo con su propia idiosincrasia, que es la de un pueblo de guerreros. Es cierto que los aztecas se distinguen de los romanos, con quienes a menudo se les parangona, en que ellos son guerreros de Huitzilopochtli; en que para ellos hacer la guerra es servir a los dioses. Aspiran a la monumentalidad o, por lo menos, al efecto monumental que se alcanza mediante la estilización. Su energía y su "élan vital" innatos, se expresan en el vigor de la forma de bloque, en la silueta clara, nítidamente perfilada. Se esfuerzan por dar a sus creaciones artísticas la precisión y claridad que caracteriza sus signos de los días. Están menos aficionados a la contemplación y más a la realidad. Pero ese factor racional de la captación objetiva de la realidad está siempre sujeto al elemento irracional de la Forma, de una concepción plástica, arraigada en la visión. Visión de vigor tan elemental que a veces surgen obras como la gran Coatlicue.

* * * * * * * * * *

Un mundo artístico aparte, extraño y fascinante, es el de los mayas, que crearon en Tikal, Copán, Palenque, Yaxchilán, etc., grandiosos centros artísticos de inspiración religiosa. El arte maya, un barroco de vehemente intensidad, es arte feudal. Creación de una sociedad feudal de príncipes y sacerdotes príncipes, que se llaman a sí mismos los "halach huinicoob", los verdaderos hombres, y cuyas pasiones son la meditación religiosa, la ciencia (astronómica) y el arte. Los Halach Huinicoob cubren las fachadas de sus palacios con las máscaras de sus dioses, escudos de nobleza para demostrar ante el pueblo su origen divino. Consideran el arte y a la arquitectura, como medios para impresionar a las multitudes: el arte, la arquitectura —aquí, como en Versalles— crean distancia.

Esta sociedad, altamente cultivada, se deleita en obras de exuberante inventiva creadora. Su esteticismo exige un arte sutil, refinado, de suprema perfección. Pensamos en los murales de Bonampak, en los relieves de Palenque, en las estelas, en los altares y las cabezas del Dios del Maíz en Copán.

La característica forma de expresión del arte maya es la línea ondulada. Movimiento constante, hacia arriba, hacia abajo, inquieto y juguetón, regido por una fantasía nerviosa y desbordante. Paralelo tropical del

rococó, de la *rocaille*. "Sueño de una noche tropical". Inquietud que se monifiesta no sólo en el exterior, en la decoración, en el goce del adorno que cubre toda superficie con una costra de figuras y ornamentos, ocurrencias ingeniosas de un espíritu que no se harta nunca de caprichos; inquietud que se manifiesta también en el afán de modificar el cuerpo constructivo, de introducir en la estructura misma, rasgos nuevos y sensacionales. Los ejemplos más característicos son el invento del "arco falso" —que no soporta nada, que no es sino un elemento decorativo, impresionantemente decorativo— y las cresterías, una pared superpuesta al cuerpo estructural, en muchos casos más alta que éste, que crea un efecto grandioso y ofrece una oportunidad más de cubrir la superficie mural de riquísima ornamentación. En las "pirámides torres" de Tikal, una de las cuales alcanza la altura de 75 metros, este esteticismo encuentra su más sublime e imponente justificación.

* * * * * * * * *

La única de las altas culturas, cuyo arte es profano, es la del *occidente de México*, la de los tarascos, de Colima, Jalisco y Nayarit. La probable explicación de este hecho es que entre aquellas tribus el ritual religioso no alcanzó el grado de desarrollo logrado por las otras culturas clásicas del México antiguo; que entre ellos siguió imperando el culto a los muertos y el totemismo. La pirámide tarasca, "la yácata", cuyo plano de conjunto tiene una forma peculiar, la de una T, a la que está agregada, en la parte inferior un círculo, es en primer lugar, si no exclusivamente, un mausoleo. El cuerpo de planta redonda era el sepulcro de un muerto de rango elevado y las innumerables figuras cerámicas que se han encontrado en estas tumbas —quizá la representación de su séquito— servían para glorificarlo.

Este arte de alegre mundanidad, que constituye probablemente una etapa evolutiva del arte de las culturas arcaicas —se habla de "arcaica evolucionada"— descansa en una artesanía de expresividad tan vigorosa que logra transmutar la forma natural de acuerdo con una sensibilidad estilística propia y muy marcada. Sus artífices están empeñados en mostrar al hombre o animal en toda su movilidad. Torciones, vueltas, intersecciones del cuerpo, es lo que tratan de captar. Procuran crear dinámica. Nada de la hierática solemnidad del arte teotihuacano. Aquí reina un modo de ver impresionista, que se esfuerza por fijar lo que se lleva el momento. Este arte tarasco juega en libérrimas variaciones con la corporeidad. Las dimensiones se modifican; hay detalles que se exageran y otros que se suprimen al parecer caprichosa y arbitrariamente. Este arte no se limita jamás a un simple copiar, siempre re-forma, siempre re-crea, a menudo es más surrealismo que realismo.

* * * * * * * * * *

Ante las profundas diferencias entre las obras de arte de las distintas culturas prehispánicas, no hay que perder de vista lo que tienen en común. Así como se distingue el gótico francés del gótico alemán y éste del gótico italiano, español e inglés y sin embargo todos ellos nacen de una misma concepción del mundo, de idénticos supuestos espirituales y religiosos, así el arte del México antiguo constituye una gran unidad. Su variedad es riqueza, vigor imaginativo, fantasía creadora.

El México antiguo y el Perú antiguo representan el arte de un Continente, el americano —un mundo artístico de idiosincrasia definida, distinto de todos los demás.

(1) Una característica detallada de la voluntad de arte de Teotihuacán y de las otras culturas de México, se halla en la tercera parte de mi libro *Arte Antiguo de México*.

I L U S T R A C I O N E S

27 Cihuateteo. Calixtlahuaca, México. Cultura Nahua (Azteca). Colec. Museo Nacional de Antropología.

28 Xochipilli, "el Señor de las Flores". Cultura Nahua. Colec. Museo Nacional de Antropología.

29 Escultura de un adolescente. San Luis Potosí. Cultura Huasteca. Colec. Museo Nacional de Antropología.

30 Escultura de un adolescente. San Luis Potosí. Cultura Huasteca. Colec. Museo Nacional de Antropología.

31 Vasija antropomorfa. Cultura Huasteca. Colec. RAÚL DEHESA.

32 Escultura en barro. Cultura Huasteca. Colec. RAÚL DEHESA.

33 Máscara. Cultura Huasteca. Colec. Kurt STAVENHAGEN. FOTO IRMGARD GROTH KIMBALL.

34 Pirámide del Tajin. Papantla, Veracruz. Cultura Totonaca.

35 Fragmentos de columnas con bajorrelieves. El Tajin, Papantla, Veracruz. Cultura Totonaca.

36 Tambores de piedra de una columna. Tajin Chico, El Tajin, Veracruz. FOTO DOLORES ALVAREZ BRAVO.

37 Hacha ceremonial, esgrafiada. Cultura Olmeca. Colec. Museo Nacional de Antropología.

38 "Hacha". Cultura del Golfo. Colec. Museo Nacional de Antropología.

39 "Palma". Cultura del Golfo. Colec. Museo Nacional de Antropología.

40 "Hacha". Cultura del Golfo. Colec. Museo Nacional de Antropología.

41 Cabeza colosal. La Venta, Tabasco. Cultura de La Venta. FOTO RUTH DEUTSCH DE LECHUGA.

42 "El Luchador". Escultura en piedra. Cultura Olmeca. Colec. Gustavo CORONA.

43 Escultura en barro. Cultura del Golfo. Colec. MIGUEL COVARRUBIAS.

44 Escultura en barro. Cultura del Golfo. Colec. Museo Nacional de Antropología.

45 Escultura en barro. Cultura Olmeca. Colec. Museo Nacional de Antropología.

46 Escultura en barro. Cultura Arcaica. Colec. Museo Nacional de Antropología.

47 Monte Albán, Oaxaca. Vista General. Cultura Zapoteca.

48 Escalera de una de las pirámides. Monte Albán, Oaxaca. Cultura Zapoteca. FOTO ERNEST RATHENAU.

49 Brasero de barro. Representa al dios Xipe Totec. Monte Albán, Oaxaca. Cultura Zapoteca.

50 Urna Funeraria. Monte Albán, Oaxaca. Cultura Zapoteca. Colec. Museo Nacional de Antropología. FOTO GISELE FREUND.

51 Escultura en barro. Cultura de Occidente. Colec. Diego RIVERA.

52 Escultura en barro. Nayarit. Cultura de Occidente. Colec. DIEGO RIVERA.

53 Escultura en barro. Chehuayo, Michoacán. Cultura de Occidente. Colec. Museo Regional de Morelia.

54 Escultura en barro. Cultura de Occidente.

55 Vasija antropomorfa. Colima. Cultura de Occidente. Colec. DIEGO RIVERA.

56 Escultura en barro. Cultura del Golfo. Colec. Museo Nacional de Antropología.

LAS FOTOGRAFÍAS, SALVO INDICACIÓN EN CONTRARIO, HAN SIDO TOMADAS POR AGUSTÍN MAYA, FOTÓGRAFO DE ARTES DE MÉXICO.





1



2



3


4


5


6



7





10



11

12





13



14

15

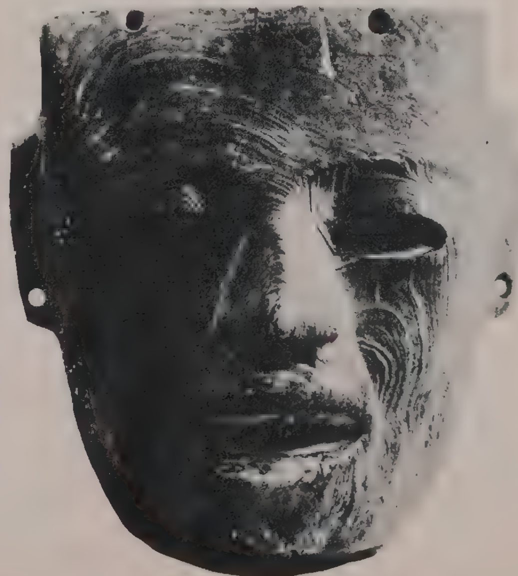


16





19



20

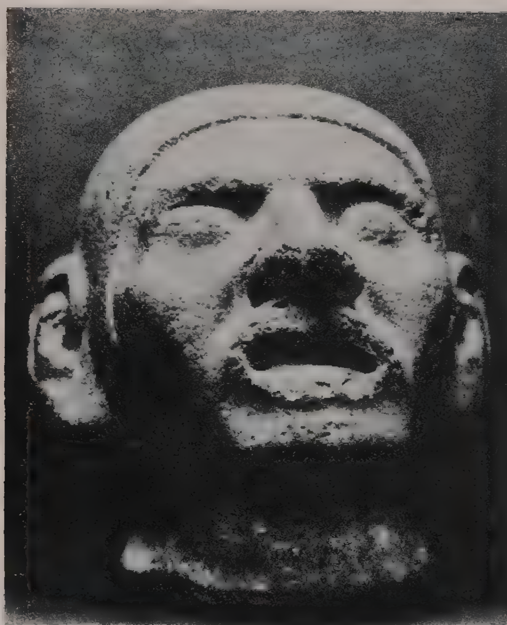


21

22







25



26



27



29

30


31


33

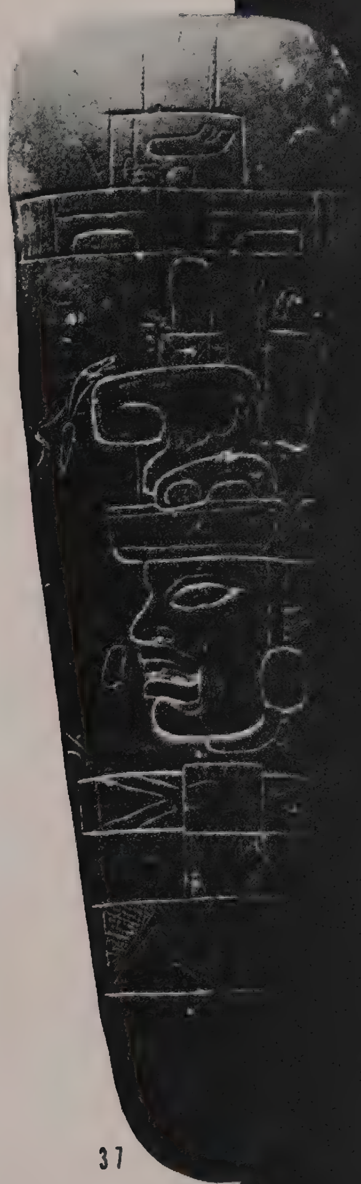

32



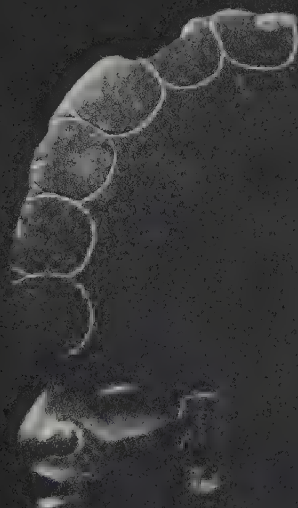
35



36



37



38



39



40

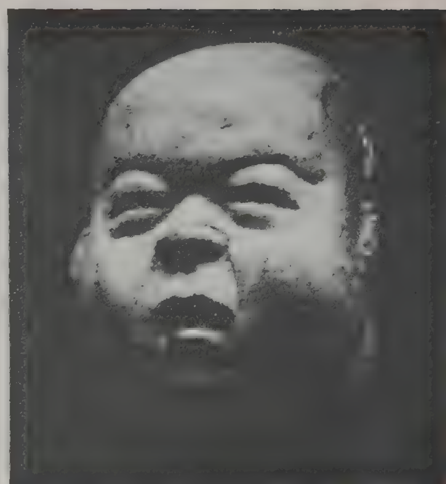


41





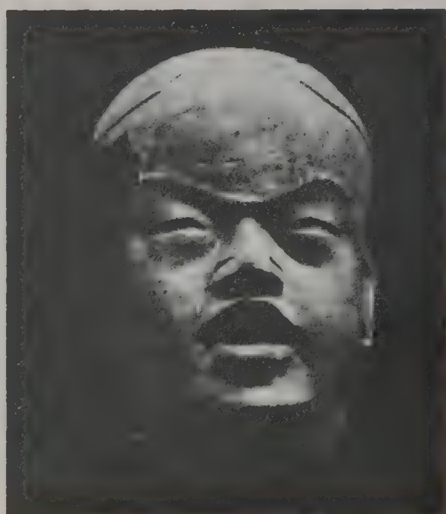
43



45

44





46

47

48





50







53

54





55





HENRY MOORE


Figura reclinada, 1953
"¿Deja usted que la gente se meta en ella?"

IRENE NICHOLSON

TECNICA,

INSPIRACION Y PRINCIPIOS

DE

HENRY MOORE

SENDEROS campestres. Tras los setos, los surcos en los terrenos de siembra mostraban enormes formas redondas como sus esculturas. El automóvil chapoteó agua al cortar un arroyo en el camino; y al hendir nuevamente el cascajo, dobló a la izquierda, ante una reja blanca. Y la casa, el prado, el jardín con sus setos; todo, en fin, estaba aderezado y podado para lucir sus formas y no ocultar nada. Paredes blancas. Gobletes. Luego, una habitación baja repleta de esculturas de México y del Africa. Todas ellas pequeñas, cariñosamente ordenadas en estantes de cristal.

Nos recibió Henry Moore. Durante un momento la etiqueta social creó una atmósfera incómoda. Le visitaban: un joven canadiense, aprendiz de escultor, con su esposa, artista en cerámica; una joven alemana cuyo padre ha estado publicando últimamente la obra de Moore. Y había también un hombre de ciencia interesado en la estructura de las moléculas. La cuarta visita era yo. Cuando Moore nos condujo a su estudio, la etiqueta social se esfumó.

Forma por todos lados. Una figura enorme, como aquellos acantilados en los que el mar ha perforado grandes hoyos en la roca. Moore comenzó a hablar de esto; antes, sus hoyos pasaban

de lado a lado para admitir la luz; ahora quiere el misterio de las cuevas, una sombra profunda en la entraña, una forma sólida contra otra. Su primera intención, dijo, había sido la de colocar otra forma en ese interior, pero la abandonó, ya que con la imaginación puede uno introducirse en ella.

—¿Pero permite usted que la gente lo haga?

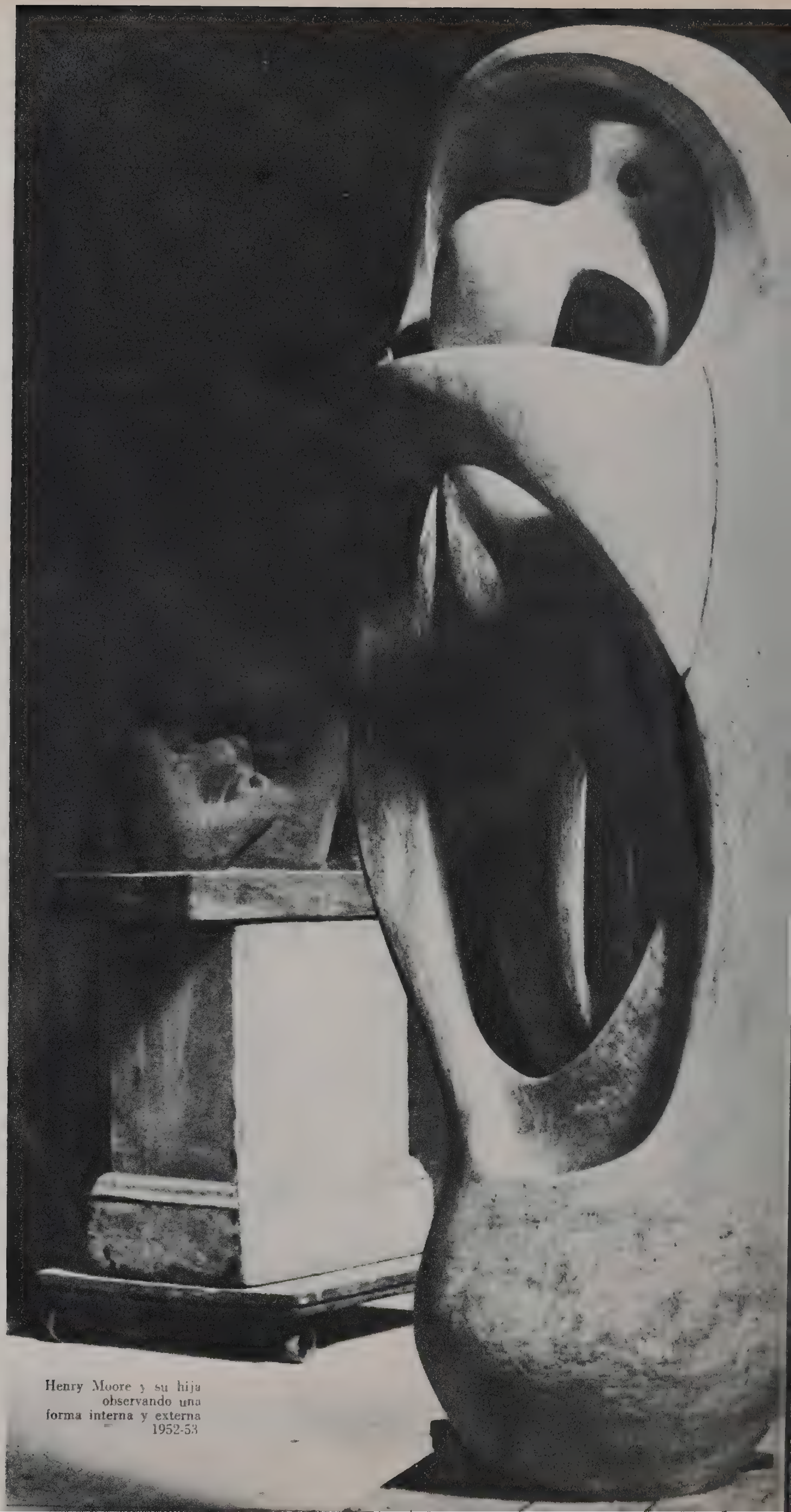
La risa fue general, pero esta broma encierra un principio muy serio en la obra de Moore. Considera que el espectador ha de tomar parte en ella, contribuyendo a la obra misma al comprenderla, y no permanecer pasivo, dejándole todo al escultor.

Otro de sus principios es la escala. El tamaño de la obra altera su calidad, y a menudo exige que se modifique la forma.

Tras la cueva había una gigantesca escultura vertical, hecha en madera. Esta sí contenía otra figura en su interior. El propio Moore demostró cómo era posible meter en ella la cabeza y volverla a todos lados. Y en esta enormidad, la luz había de caer de un modo completamente distinto a como había dado en el modelo.

Luego vimos un pequeño rey con su reina, en bronce, sentados. El rígido marco estaba diseñado para indicar el trono y acentuar la incli-





Henry Moore y su hija
observando una
forma interna y externa
1952-53

Cabeza de chivo sugerida por un trozo de hueso. 1952



nación de las figuras y sus curvas. Ampliado, todo esto no parecería sino un arco de football.

Había piedras y pedernales por doquier. Piedras con hoyos suavemente perforados por el agua del mar. Piedras de formas perfectamente homogéneas. Pero Moore indicó que todas ellas estaban muertas y que permanecerían muertas hasta que alguien las transformase en algo.

—¿Cómo? —preguntó el hombre de ciencia.

Por toda respuesta Moore nos enseñó las pequeñas piedras que su hijita había recogido en la playa. Con un poco de pintura, o bien con plastilina, había puesto cuernos a algunas, transformándolas en carneros, ovejas, cabezas de caballo y toda suerte de cosas deliciosas y cómicamente vivas.

Cabeza de animal. 1951.



Henry Moore ha ido un poco más allá de la idea de su hijita. Deja que las formas naturales le sugieran toda suerte de formas vivas. Casi copiando un hueso roto que un día halló en su jardín, había producido una cabeza de ciervo exudando nobleza.

—¿Cómo? —preguntó el joven aprendiz de escultor.

—Con ese pequeño toque *intencional* que marca la diferencia entre las formas accidentales de las cosas muertas y la verdadera creación —respondió una de las visitas.

Y para confirmarlo sin más explicaciones, Moore mostró enseguida una diminuta figura de mujer creada de lo que originalmente había sido un guijarro con un grano que sobresalía en su superficie. Vimos una casi interminable cantidad de formas que sugerían otras formas, ahí donde el ojo del artista capta una relación, una nueva conexión entre las cosas.

Durante el té, que presidió Mrs. Moore, la charla giró en torno a la ubicación de las esculturas. Moore estima que deben de ubicarse al aire libre, en sitios que brinden la oportunidad de contemplarlas y tomar parte activa en la creación total. Gusta de sitios agrestes, solitarios. Si ha de trabajar con la arquitectura, prefiere un fondo neutro como, por ejemplo, el de la iglesia de Northampton en la que está su famosa Madona, y no en lugares como la capilla del King's College que tiene una forma propia y limitada.

A medida que Moore se explayaba, fuimos notando hasta qué punto es un escultor de lo "natural". Vive rodeado de formas naturales, las ama, ellas le inspiran.

Nosotros, en cambio, hemos vivido durante tanto tiempo acostumbrados tan sólo a "obras de museo" que la escultura la vemos como una cosa aparte de la vida. Moore relaciona rocas, jardines, árboles, montañas y guijarros. Podrá escandalizar a quienes piensan en términos tradicionales; sin embargo, él mismo se halla hondamente arraigado en la tradición del arte inglés.

En el jardín había una pequeña figura reclinada y una forma experimental más grande. Moore habló acerca de la importancia que tiene el espacio en la escultura moderna, y de cómo los artistas más jóvenes han asido este hecho como su característica más obvia. Considera que el péndulo ha sobrepasado el otro extremo y que la escultura se está haciendo lineal. Debe regresar a la masa.

Habló también de Malraux. Los estudiantes pueden ahora hacer lo que gusten, pues el arte está totalmente abierto.

—¿Pero no es este justamente el peligro? —se le preguntó—. Esto hace mucho más difícil la creación de un estilo propio.

—Sí —Dijo Moore. Siempre ha existido esta dificultad. Pero la maestría jamás ha sido fácil.

—¿No tiene usted cierta tendencia a volver al realismo? —le preguntó el joven canadiense.

—Quizás —respondió Moore.

Poco después, al despedirnos para alcanzar el tren, inició una ágil disertación sobre la abstracción contra el realismo. Para él no existen semejantes diferencias, no hay pugna entre lo uno y lo otro. Y esto es algo que lo sabe todo el que entiende de escultura. El problema es siempre el mismo: *comunicar* un *significado* a la forma. (La diferencia que hay entre la piedra muerta y la piedra + la imaginación de su hija). A la inversa, el problema del *significado* siempre ha sido un problema de *forma*. Una mano de hombre sobre un brazo de mujer. ¿Có-



Figura reclinada. 1952-53.

El rey y la reina. 1952-53.


Figura de pie. 1950.

mo expresa ternura? Siempre ha sido un caso de peso, de relación de una forma a otra.

El secretario nos dejó en la estación. Y ya en el tren, el hombre de ciencia, presionado por nosotros, habló de genética. Al parecer, los ácidos nucleicos determinan *lo que somos*. Pero, químicamente, son muy limitados. Por lo tanto, parecería que su estructura, su forma, es el factor decisivo.

¿Están, al fin, el arte y la ciencia volviendo a un grado de unidad? ¿Es que la forma en todos sus aspectos constituye algo fundamental y básico para nuestro ser? ¿Estaba en lo cierto Platón al hablar con relación al hecho en sí, y no únicamente desde el punto de un idealismo filosófico?

Recuerdo que al comenzar la visita a Moore, alguien había preguntado al hombre de ciencia si él era también un escultor. A lo que contestó:

—Unicamente cuando hago modelos de moléculas.

Y bien puede decirse que las moléculas constituyen las formas esculturales de nuestro mundo, que determinan no solamente la forma, sino su contextura, peso, olor y demás cualidades esenciales de la materia que componen. Un arquitecto de Londres, Sergio Kadleigh, quien hace estudios sobre los principios de la proporción en base a esta idea, acaba de publicar un artículo al respecto en la revista "Ark" del Royal College of Art de Inglaterra, y en parte dice:

"La ciencia nos informa que la calidad de una substancia la determina no tanto la suma de sus ingredientes, como la geometría de su estructura molecular basada en poliedros simples regulares y semi-regulares conforme a las teorías de la simetría grupal."

Este artículo lleva ilustraciones en dibujos lineales; muestran cómo los átomos del carbono, mediante un simple arreglo diferente en las relaciones de unos a otros, pueden producir carbón corriente, un diamante o un pino de la Isla de Norfolk.

Presumiendo que los descubrimientos científicos estén en lo cierto, parecería que nuestra respuesta a las formas, ya sea en la escultura de Moore, en las proporciones de Paladio o en la arquitectura de una concha de mar o una montaña, fuera tan sólo la respuesta directa de nuestro íntimo ser al ser de todas las demás cosas vivas. El misterio de la diversidad, del infinito número de formas y cualidades que surgen de la primera materia creada, jamás podrá explicarse por el mero intelecto, pero cosa obvia es que hay cierta verdad en todas las cosas y que puede hablarle únicamente a nuestro sentido artístico.

Londres, 1954.

GUIDE TO THE SPANISH TEXT

Translation by W. GARNETT

ESSENCE AND SPIRIT OF PRECORTESIAN ART. PAGE 21

Translation from the German text by Mariana Frenk

Mexico is the land of the pyramid, the cupola, and the mural, three great cultural cycles that over thousands of years have brought on the formation of a country and of a nation:

ANCIENT MEXICO, *which drew its gods from the stars and the forces of nature, demoniacal gods which were at the same time destroyers and creators and whose hostility it tried to appeare with endless and fervent sacrifices;*

COLONIAL MEXICO, *converted to Christianity, which built cathedrals and convents with the same fervor, and whose cupolas and towers give a strange tone to the countryside. The natives who carried out the work, who moulded the plastic decorations in wood and stone, steeped the tradition brought from Europe with their own characteristics. With the touch of their hands and minds this European style was transformed in something new, which the history of arts was to call Mexican Barroque; and,*

MODERN MEXICO, *of the* XX *Century, which fought, in bloody revolution, for social, economic, and political justice; which has molded its ideas and ideals into a new art: the murals of José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, and others, messages and lessons for the people, painted onto the walls of public buildings; the paintings of Rufino Tamayo; and a graphic art of a popular and didactic type, represented by Leopoldo Méndez and the Taller de Gráfica Popular.*

* * * * * * * * *

We are passing through a period of discovery: the discovery of Ancient Mexico. Up till now, her great unique creations had been considered as historical evidence of a culture that died some four hundred years ago. These creations, in their greater part excavated during the last decades, had first and foremost necessitated a laborious archaeological exploration, always difficult and often requiring genius, and then a patient effort at classification in order to place them in time and in space and to interpret their ritual significance. These were enigmatic creations, largely inaccessible to the man of western culture, for he was unable to apply his usual standards to them; he knew nothing of the spiritual, animating, or artistic bases which gave rise to their conception. It is quite likely that the first impulse toward this artistic discovery of ancient Mexico came from the reorganization of the National Museum in 1947, prior to which the rich treasure of pre-Hispanic works had been no more than a collection used in archaeological studies. The new museum is now principally engaged in bringing out the artistic peculiarities in the work of these anonymous masters, placing them within a setting that transfers a living experience to the spectator. With this, many have discovered a new artistic world, or, rather, have rediscovered an ancient artistic world.

It is a known fact that one of the greatest sculptors of our age, Henry Moore, is an enthusiastic and comprehensive collector of precortesian works of art and that these have confirmed and strengthened his own concept of plastic creation. During the last few years publications have appeared in a number of countries concerning ancient art in Mexico and which no longer deal exclusively from the historiographic point of view, but also present the artistic aspect. I will only mention the most important of all, EL ARTE PRECOLOMBINO DE MÉXICO Y DE LA AMÉRICA CENTRAL, written by my friend, the late Salvador Toscano, whose invaluable investigations were cut short so tragically. I myself, in my book ARTE ANTIGUO DE MÉXICO, published by the FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, tried to develope the esthetics of precortesian art as explained in the light of its own criteria, which are quite different from those on which the higher cultures of the Old World are based. I used a method in which the starting point for the interpretation of the art of a people or an age lies in the myths, or religion, the concept of the social character and structure; the fruitfulness of this method was most admirably demonstrated by Wilhelm Worringer in his ESSENCE OF THE GOTHIC STYLE.

* * * * * * * * *

The art of ancient Mexico is a religious art, an exclusively religious art, with the exception of that remote epoch represented by Tlatilco, an age in which the religious rite of subsequent higher cultures was not as yet developed, and of western Mexico, the land of the Tarascans and the people who surrounded them, where totemism and the worship of the dead never ceased to predominate. There is no art for art's sake, no art as a decorative element, or as an esthetic experience. Vaillant states, "The Aztecs had no equivalent for the expression 'fine arts', nor did they speculate on esthetic questions; neither did they make objects that might be contemplated for their beauty. They held none of the socially sterile views toward art that we have adopted in our culture..."

"The Gothic," writes Worringer. "has nothing to do with beauty... The imagined beauty of the Gothic is an error of modern times." It seems to me that this could be applied strictly and without reserve to ancient Mexican art, the final objective of which is, as is the case with the Gothic, to set forth its religious sentiment in the language of the plastic form.

In ancient Mexico, art had the specific social function of giving plastic expression to the religious ideas of the community. Its mission lay in the interpretation of myth and in the production of those articles that were neccessary to carry out rites: the pyramids and temples, the statues of the divinities, the sacrifical stones, the brasiers, and the ceremonial vases, masks, etc. The codices, such as, for example, the Bourbon Codex, the Telleriano Remence Codex, the Tonalamatl of Aubin or Peresian Codex of the Maya, which are among the most valuable objects in the National Library of Paris, were for the most part calendar interpretations — "books of prophecies", they were termed by Eduard Seler — which allowed the priests to read from the paths of the stars the fate of the community and of its members. The mural paintings were hymns to the gods. Even objects devoted to a more worldly use were principally, if not exclusively, decorated with religious symbols. The main embellishment of the home was the hearth, that is, the statue of the god of fire with the vessel designed for the offerings. The arms of the warriors were decorated with the characteristics of the gods, and their uniforms gave the appearance of eagles and jaguars, the symbolic animals of the war gods, Huitzilopochtli and Texcatlipoca. As a headdress they wore green hummingbird's feathers, the insignia of the god of the sun. The stick used by the aztec peasant in sowing for opening holes in the earth in which he later deposited the grains of maize was called "cóatl" or serpent, "for, in effect, it has the form of a serpent."

The spiral — symbol of fecundity — appeared often as a decoration in the women's paraphernalia, in a stylized cross-cut of the snail or sea shell, or rather a scaled Greek fret which, as I indicated in my book, symbolizes the fire serpent and lightning bolt and was probably also some sort of charm against death. The Aztecs called the Greek fret a "pitcher spiral," inamuch as it was the favorite design of the potters and appeared on almost all vessels regardless of whatever other motifs it might have. The unique jewels (thousands of objects of gold, jade, and bone) found by Alfonso Caso in Tomb VII at Monte Albán, have an abstract geometrical form representing some mythological aspect, such as images of the god of death, the god of maize, or some cosmic sign.

Any art made up to satisfy these needs is a collective art of a religious character. It is an expression of the metaphysical, the mytho-magical representations of a community which finds the meaning of life in a cult of gods, the creators and sustenance of the universe upon whose attitudes and actions depends the life of the community itself and of the individuals of which it is composed. It is for this reason that it creates — must create — symbols. The statue of the deity is the deity itself. The plumed serpent is Quetzalcóatl; the jaguar is Tezcatlipoca, the terrible god of the sunset. Thought in terms of magic identifies the image with the object, with the image appearing to be more real than the object. The method of creation is determined by this. The object is not formed the way the eye would perceive it; what is to be expressed is an idea, an apocalyptic representation of the supernatural, the divine; hence the element of fantasy contained in this art is a formal fantasy, not a narrative fantasy. Since its end is the creation of symbols, it has to use elemental forms that are an expression of the inexpressible, of that which is incomprehensible to the senses, undefineable. It turns to the formula, to the sign; to the signs of magical virtues. Thus, it has no use for a form that implies association with reality or with the non-symbolic.

The associative form that transfers natural characteristics does not elevate man beyond reality; rather, it ties him to reality, and as reality becomes the standard, his imagination is subjected by it. In eliminating the representation of what is real so as to penetrate into what is significant, lies the destiny and the power — magic power — of this art.

In this fashion it arrives at a pure, spiritualized form; it arrives at a stylization; that is, it goes beyond the mere substance as is receives form and spirit. It bestows configuration by placing in order: the cubic-geometric unity, blocked mass, clean contour, axial orientation, symmetry, rhythm. Its creative power is used to establish this order, be it in building pyramids, in the sculpture of statues of the gods, or in the composition of mural paintings.

Even as a hymn, without giving greater detail or reason, repeats tirelessly the single theme: God is great, God is holy, God is all-powerful, so one of the decisive formal elements of the pre-Hispanic art of Mexico is rhythm. The single fact that it desires to make known is accented, underlined, instilled. We would recall the way in which religious emotion is expressed in the Psalms. In the Seventh Psalm we find, "God rose up midst jubilation, Jehovah midst the sound of trumpets. Sing unto the Lord, sing; sing unto our King, sing. For the Lord is King of all the earth; sing with understanding." Let us now observe the heads of Quetzalcóatl and Tláloc on the Pyramid of Quetzalcóatl in Teotihuacán: the heads of the gods appear three hundred and sixty four times, always the same heads, with no interruption, all around the whole pyramid. The jaguars and eagles in relief at Tula alternate with an unvarying rhythm; in the belt of serpents of Tenayuca, the same sinister, threatening serpent's head is repeated, at equal intervals and of equal size. This solemn order which does not offer the spectator new impressions, new sensations, new emotions at every step is not monotony. It is an intention to affirm through repetition; it is a means to engrave the repeated symbol on the mind; emphasis, invocation, desire of supplication, prayer. The magic symbol, "the means of channeling psychic powers, of exalting them, and even of producing ecstasy," as Eulalia Guzmán explains in a fundamental treatise on the concepts of precolumbian art in Mexico.

* * * * * * * * * *

The gods are the heavenly bodies — the sun, the moon, and the planet Venus — the forces of nature — fire, lightning, rain, wind, and water — and the dangerous beasts, such as the jaguar and the serpent. All of the natural phenomena are raised to the level of deities.

The gods may be kind and benevolent. The god of rain may offer its fructifying water in season and in sufficient quantity to develop the sown seeds; the god of the wind may "sweep the road" to allow the raincharged clouds to approach, the clouds so anxiously awaited by the peasant. The sun god gives light and warmth. But the favor of all of them must be obtained through sacrifices, incessant sacrifices. The sacrifice is the "nourishment of the gods." They must be fed just like man in order to keep up their strength and to be able to perform their functions. And the food they prefer is the heart and the blood of man, above all that of a prisoner of war. The sacrifice is a collective sacrifice. The man is offered to the gods for the subsistence of the whole community, that the sun may shine for the benefit of all, that the maize may grow, that no one might suffer hunger.

Still, the gods are rarely kind and benevolent. Like the forces of nature that they embody, they are destroyers, they annihalate man, they ruin what has been built up with patient and painful effort. The serpent attacks man and kills him with its poison; in the darkness of night he is set upon by the jaguar and destroyed by his claws, lightning strikes him and destroys his house, the volcano spits death, waters inundate his lands, destroying harvests, rain refuses to appear and thus provokes drought and hunger. Man feels himself at the mercy of these deities, these occult powers, which act blindly and are subject to no law beyond that of their own destructive force. The black Tezcatlipoca is also called "he who acts as his fancy pleases;" and it is said of him that he "always seeks opportunity to take back from man what he has given him." He who acts as his fancy pleases? The man of ancient Mexico cannot see in his misfortunes and calamities, as the man of the monothestic religions can, an ethical principle: punishment for a sin he has committed. To him the deity embodies the principle of destructive violence, and from this, his whole life is charged with tension. There is no security; neither is there any redemption.

Catastrophe threatens at any and all times. Man can only placate the gods, turn to adoration and to sacrifice in order to obtain their good will. He is delivered up to demoniacal powers — though he is not altogether without defense. He does have an arm against them: magical incantation.

By means of a ritual which he himself has invented, he can turn aside the destructive will of the divinity. Of this, he is convinced. Man has thus turned against God; this also is inconceivable within the monotheistic religions in which everything that occurs, occurs as the will of God and man must accept this with resignation. The man who makes use of the magical incantation, however, can never be sure that he has carried out the ritual perfectly, or if the power of the incantation was sufficient. And from this springs again the anxiety of uncertainty, darkening all human existence.

* * * * * * * * * *

Myth explains all cosmic happenings from the never-ending process of birth and death. Yet even birth is not a development, evolution, or construction; it is the consequence of a dramatic act, of a destruction. The gods struggle together against man, but they also fight among themselves. Hence the myth of the four times the earth was destroyed. Texcatlipoca created the first world and made himself the sun; Quetzalcóatl struck him with his staff, whereupon he was transformed into a jaguar and created another world, which in turn he destroyed with a swipe of his claws. And so the third and fourth worlds also came to an end. To the man of precortesian Mexico these mythical destructions of the world do not represent a remote past, but rather a live and ever present nightmare. A further destruction of the world the fifth, may take place at any moment. Every time the cycle of fifty two years was completed, this destruction was awaited by man with terrible anxiety, and when, at midnight, the new fire was lit over the opened breast of the sacrificed victim as a sign that the gods had not yet voted the destruction of the universe but had granted mankind another period of grace, a sigh of relief went up for the danger that had passed, mingling with a tremble of anguish for the danger that might strike tomorrow or the day after. In the Mayan codex called "Tro-Cortesian" there is a sketch of the god of rain who appears to be guarding a young tree; behind him comes the god of death who breaks the tree in two. Dualism is the principal essence of the precortesian world; it governs the theogonic concepts, the concepts of nature, and of art. The key of the cosmic enigma lies in the clash of antagonistic forces.

Coatlicue, the earth goddess whose monumental representation (in the Museo Nacional) is the principal work of Aztec art, embodies this concept of the cosmos in which every being is no

more than the transition between birth and death. From her breast sprang everything that lives and breathes, everything that has form, the gods, man, the animals and plants, the sun, the stars: all. Yet Coatlicue is not only the great bearer; she is also the great destroyer, the beginning and the end of all earthly beings. Everything that exists is again buried in the bosom of the earth and devoured by this horrifying deity. Nothing, nothing at all, escapes her. Her head consists of two serpents' jaws, open wide, from which extend the fangs and forked tongue. Her arms also end in serpents' heads, and serpents' heads form her hands. In the place of feet she has beasts' claws. Her skirt is woven of serpents' bodies; her chest, a skull. She wears a necklace of human hearts and amputated hands. All of these details are seen and reproduced with an astonishing fidelity to nature, and the whole shows a macabre surrealism. This is an art representing the only thing that it grants value and worth: the cosmic concept.

Cezanne, referring to an art that was satisfied in dealing with the appearance of things, exclaimed, "Nature is not on the surface; it lies in depth." One of the characteristic details of the ancient Mexican art is its very slight interest in the surface of things.

This attitude, in which nature appears as a desperate struggle between destructive forces, explains why this world dramatized all of the natural phenomena. The grain of maize which the sower buries in the earth dies in order to be reborn as a new shoot of maize. The sun that sets in the evening dies, or is devoured by the jaguar, and it will be born again in the morning. The birth of a child is also interpreted in this fashion. It is true that the new being is placed in its mother womb by Ometecuhtli, the supreme deity; but a certain portion of herself must die in the mother's bosom so that the new life may come forth. The cave of spectral darkness that devours all who enter is represented in all codices as an open and threatening maw. The spots on the jaguar's skin are burns, for when the fifth sun — our sun — was created in Teotihuacán, the jaguar Tecuciztécatl leaped into the flames of the great fire in order to raise up to the heavens the god that was to become the moon. However "he could not carry the god, but let him go and stood in the fire so that he became spotted." *(Legend of the Suns)*. Also, how does one explain the idea that the tree is so peacefully and securely rooted in the soil? In the codices the root is depicted in the form of opened serpent's jaws with which the trunk cleaves, so to speak, to the earth. The root is always there and is the characteristic, the decisive factor. The artist of the western world figures in the trunk, the stems, the branches, the foliage, etc. The root is beneath the surface of the earth and consequently is never represented. This is a very simple example of the difference in concept. The European artist represents what he sees, whereas the precortesian presents what he knows; for him there is nothing interesting in the phenomenon itself, but rather in the meaning and significance of the phenomenon.

* * * * * * * * * *

"In primitive societies things were not perceived in the same fashion as we perceive them," affirms Lévy-Bruhl. "No matter what object is presented to them, it always implies some mystic properties that are inseparable from it and which the primitive being actually does not consider separately from it on seeing the object. For him there is no properly physical fact in the sense in which we use the word." All of this can also be affirmed with respect to the man of ancient Mexico, whose mode of perception is rooted in *magical thought.* In the same way that his artistic concept is not decided by the exterior aspect of the phenomenon, but rather by the meaning that his interpretation extracts from or introduces into it, so his *concept of nature* is equalls determined by the magical representations that he introduces into the natural phenomenon. For him, the man of magical thought, the physical fact — if he had been aware of it — would have meant nothing by itself, though it is the base of western scientific thought. At the same time, he also sought the whys and wherefores of all phenomena, exactly as the scientist of our times does; he also tried to understand the forces at work, their action and the causes of their action. But he did not seek them in the earthly, the material, or the physical, but rather in the *supernatural*, and he found them in the working of superhuman powers, of gods, demons, and spirits. To be told that the setting of the sun, as we express it, was due to the earth's turning on its axis would be to give him no explanation whatsoever. For him it involved acts of the gods, mythical events, the death of the god of the sun upon being eaten by a jaguar.

The precortesian people were excellent observers of nature. This is shown in the precision, often astonishing, of the reproduction of real objects (of which we have already spoken in the description of Coatlicue); it is further demonstrated in the numerous symbolizations of the natural phenomena. I shall cite a single example: to them the butterfly was the symbol of fire for the quivering of the flames seemed to them similar to the fluttering of the butterfly's wings. The people of ancient Mexico, above all the Mayas, had a very wide knowledge of astronomy, in comparison with which "the knowledge of the contemporaneous Europeans seemed quite backward." But the goal of their uninterrupted observations of the stars, which, as has already been mentioned, were extraordinarily precise, was not scientific knowledge in the sense of our own astronomy. What the starry heavens showed to the precolumbian man of Mexico were indications, presages, and revelations of divine plans, knowledge of which was of vital importance to the community. Conduct was molded to these indications and presages. In accordance with their dictates, necessary measures were taken, sacrifices were offered to the gods, and magical incantations were used to arrest danger.

According to magical thought, the entire world and all that exists within it — stones, plants, animals, and even man — are infested with spirits, some benign and some malignant, which determine all action, all movement, and all determinations. In the National Museum there is a tortoise — an Aztec sculpture — with the head and hands of a human figure peering out through its snout. Could the tortoise have swallowed a man? No, that head and those hands belong to the spirit that dwells within the tortoise, which inspires and directs its actions. This is a medium of expression that was frequently used in the art of ancient Mexico. Here we recall the examples of the famous head of the eagle warrior that appears within the open beak of a humming-bird; of the face of Kukulkán which issues from the jaws of a plumed serpent on the facade of the Temple of the Warriors at Chichén Itzá. This means that the spirit of the eagle warrior dwells within the humming-bird; that the dwelling of the god Kukulkán is the plumed serpent. In this respect there is a characteristic legend preserved from the reign of Moctezuma II, Xocoyotzin, an era darkened with many evil auguries. When Moteuhzoma Xocoyotzin (1502-20) ordered a search for a huge stone to be used in the human sacrifices and its transfer to Mexico, the priests of the temples went to the quarry in the province of Chalco, taking with them great quantities of paper, copal, rubber, and rooks. They covered the stone with paper and carried out certain ceremonies in which they burned the paper and rubber and sacrificed the rooks, whose blood was poured over the stone. The legend states that the stone was so large that all of the people who were gathered to extract it could not move it, thus obliging the king to send for the Otomí Indians to help. Their entire common effort, however, was useless, until they heard a voice from within the stone, "Understand that your effort is in vain and I shall not arrive where you wish; it is not my will. Since you insist so much, though, I let you know that I will go where it pleases me to go, and this to your own misfortune," and to everyone's amazement the stone started to move quite easily. They finally arrived with it at a canal over which Motecuhzoma had ordered a bridge of beams to be built. As they crossed the bridge, however, the beams gave way and the stone fell to the bottom. They were all quite frightened, for the stone had said that it would go only as far as it wished. Divers went down to look for it, but they informed the king that they were unable to find even the bottom and that apparently the stone had gone back to the quarry, inasmuch as they had brought it against its will. Though Motecuhzoma considered this impossible, he sent some messengers to the quarry, and there they found the stone covered with the same papers and with the signs of the sacrifices that had been made on it shortly before the effort was made to move it.

The medicinal value of certain herbs is not interpreted as a property of the plant; the spirit of the illness, established within the person, is vanquished by the spirit of the plant.

From this concept of the universe and nature the concept of art is born as a natural consequence, showing the reflection, the fact, and the form of the spiritual quality of the world.

* * * * * * * * * *

Phenomenon and concept. The jaguar which in spectral fasion springs from the bosom of the night before the traveller, is it a ferocious beast, or is it the god, Tezcaptlipoca, who punishes and destroys? Is it possible to distinguish between phenomenon and concept? How does one distinguish? Here the decisive factor is not the fact itself but rather its effective value.

The metamorphosis which the phenomenon undergoes in passing through the human conscience now becomes a decisive fac-

tor of the plastic creation. This creation is derived from a different reality in each case, and the result, or rather, the form taken as the expression of the experience will be different according to whether it represents the phenomenon or the concept. The jaws of jaguars, symbolic signs, that appear on the stelae of the La Venta culture are rigorously stylized, often approaching a geometric design. On the other hand, the dead jaguar, hanging by his tail, that appears on a stela at Izapa is reproduced with a realistic fidelity to nature. One of the works in which the transmutation of phenomenon into concept can be appreciated with full clarity is the monumental jaguar — most likely a sacrificial stone — that was found within the bulk of the pyramid of Kukulkán at Chichén Itzá. This work measures eighty four centimeters in length and was chiseled from a single block; the green spots of incrusted jade form a blend of magical beauty with the red coloring of the stone.

A symbol of the god, a symbol of the dignity of a ruler. The natural phenomenon has provided only those details that serve to give the idea of superhuman power and monstrousness. These details have been elevated to the monumentally abstract. The whole is an expressive configuration of a powerful experience of the divine. As the mysterious splendor of the symbolic figure glimmered in the shadow of the niche where it was doubtless placed, the faithful must have felt —even as they must have felt before the surrealistic monument of Coatlicue, as they must have felt before Ocelotl-Cuauhxicalli of Teotihuacán— the swaying that precedes a religious ecstasy.

The elements that provoke this ecstasy in all religions are not all to be found in what should be believed, or shall we say, in the content of the doctrine; for full belief, the rational explanation is insufficient as based on a scientific or archaeological explanation. Religious experience springs up only thanks to that irrational element that is expressed as the Form. This is what bewitches the senses, what inspires the mythopoeic fantasy.

With a vigour and an audacity no less marked than that of the sculptor of the animal visions on the capitals of the Roman pillars, every resource of imaginative expressionism is used to separate the human work from the natural phenomenon. Thus collective symbols arise, the social significance of which is emphasised by Durckheim in his LES FORMES ELEMENTAIRES DE LA VIE RELIGIEUSE. In all mythical symbolism there is an expression of the concepts and opinions of the community that created it.

One of the expressive elements of which the precolumbian art of Mexico has taken advantage is the type of stylization that makes certain details of the natural phenomenon stand out, suppressing all others as non-essential and uncharacteristic. Some examples are: the symbolic animals —I should like to style them religio-heraldic— in the Cave of Malinalco, the Sanctuary of the Eagle and Jaguar Knights, over the circular bench carved in the stone walls of the cavern; its flattened forms, characterized only in outline, are reduced to reliefs; also, the mask of Chac, god of rain, which appears on the facades of the Maya palaces in the form of open serpents jaws, a symbolic architectural ornamentation which confers richness and significance on the smooth wall, significance in the double sense of the word; again, the serpents and tortoises on the altars of Copán and Quiriguá (of the old Maya Empire), transformed by a baroque flight of fantasy, into the bearers of a symbolism, they are scattered in an uncontrolled and orgiastic fashion throughout the free space, rimmed by hieroglyphs, mysterious signs of an esoteric theology.

Let us review a work of the Aztec sphere, Xiuhcóatl, the great serpent of fire in the National Museum which was found in the major temple of Tenochtitlán. The closed mass, high as a man, is organized in the form of a pyramid and is articulated by the coils of the serpent's body. The rattles, the fangs, the tongue, and the open jaws all seem to be ornaments superposed on an architectural structure. Yet, in spite of these details that tend to recall the real animal; the whole of the work is a concept, a concept translated into a molded form. In Chichén Itzá we have the serpent column, the shaft of which —the animal's body— supports the lintels and has the end of its tail doubled toward the rear. There is no doubt that in all of these creations, and especially in the Maya, the mythological interest dominates the zoölogical interest and that the desire to make the cosmic event comprehensible overshadows the tendency toward visual pleasure.

The degree of realism that is employed or retained in the process of transformation is not requisite to the vigour of the creation, but rather the decisive factor is the intensity with which the "value of essence" (Wesenwert) is manifested. Nor is it necessarily admirable for the emotional element to be expressed in the most grandiose form, since fantasy can be freely displayed with almost no association with a real image. I have in mind here the frieze of the plumed serpent on the pyramid of Xochicalco.

Among the most fascinating artistic monuments of ancient Mexico are the *Dancers* of Monte Albán, a frieze in relief sculptured on the walls of a pyramid belonging to the Archaic culture that flourished around the time of Christ. In that world, as in all worlds based on mythical "pre-logical" thought, the dance was a magical conjuration, part of a ritual designed to provoke a state of religious ecstasy in the dancers and spectators. What is the representation that we find? Human figures about three quarters natural size engraved on a block of stone as if from one stroke of the chisel. Each movement of the bodies has been captured in the rhythm of the dance, a masterful representation, not of a single dance executed at a particular moment, but of the essence of the dance, the dance itself.

It would seem to me to be instructive to compare these creations of ancient Mexico with a European representation of the dance, a painting of Renoir, whose work is the most delicate, the most indicative of genius produced by the French art of the last century. We see an open air restaurant, and in the first stage there is a laborer dancing with a girl. It is a captivating painting, full of emotion, which evokes all of the atmosphere of a neighborhood ball. The paint or color itself is also captivating, savory and mild like the good wine of France. This painting is a good example of the way things are viewed in Western painting, or more particularly, the way things are viewed by French impressionism, interested only in capturing an optical impression, an image of the casual moment. The reliefs at Monte Albán do not deal with a fascinating snap-shot, the reflection of a certain atmosphere, or of a certain spiritual state. The totally different aspect of these two creations is explained by the radical difference of artistic and spiritual attitude. The sculptor of Monte Albán and what is affirmed concerning him can be affirmed with regard to all of the precolumbian art of Mexico —he did not dedicate himself to representing the appearance of the phenomenon, but rather, as has already been indicated, the idea of the dance. Whereas the European is pleased by the optical impression and is satisfied with it, the ancient Mexican world considered the artist's task to be the demonstration of the meaning of the phenomenon, the significance of the phenomenon as a vital value.

* * * * * * * * *

The social structure and the spirituality of a people is, of course, a decisive factor in artistic creation. Here we have one of the principal causes of the difference between the plastic expressions of the various high cultures of ancient Mexico: the culture of Teotihuacán, the Toltec, Zapotec, Mixtec, Maya, Totonaca, Tarascan, Aztec, etc.: the "classical cultures", as they are called by the archaeologists, as opposed to the Archaic culture, recently labelled "the pre-classic era."

The religious attitude is common to all; also, in ample measure, ritual. In a large part, the deities are all the same and their functions are the same; for example, the Rain God of the Nahua peoples, Tlaloc, is the Cosijo of the Zapotecs, the Tajín of the Totonacas, the Chac of the Mayas, and the Tohil of the Maya-Quichés.

The pre-classical epochs, which succeeded in transforming the Teocinte, a weed of no value whatsoever, into one of the most productive of alimentary plants, maize, and thus providing for the transformation of nomads into sedentary peasants, also set down the bases of this ritual which later cultures developed and differentiated by means of an imaginative theology. Cuicuilco, the oldest construction in North America, already has the form of a scaled pyramid, which in time becomes characteristic of the entire meso-American world. It is a pyramid with an oval base, 125 meters in diameter by 15 meters in height, buried under the lava of a volcano, the eruption of which took place —no one knows the exact date— several thousand years prior to our era. This means that the specific concepts of the world and of religion of precolumbian America already existed in that era. Among the figures excavated at Cuicuilco there is the image of an ancient seated god bearing a vessel on its head dedicated to the burning of copal. It is the god of Fire, considered the oldest of all. Among the other offerings of this cultural horizon found in the Valley of Mexico there are clay representations of dogs. The dog, companion and defender of the dead in their perilous journey into the next world, already existed in the mythic consciousness of that era.

At times this dog wears a human mask. Thus, their ritual already possessed the symbolism of the mask, which plays such an important part in the life and art of ancient Mexico. We have already dealt with the *Dancers* of Monte Albán, another

proof that at that time there existed a cult with a fixed ritual, that of the sacred dance.

The most substantial creation, however, of the pre-classical cultures is the ritual calendar, the basis of the religious and secular life of the pre-Hispanic peoples. Ancient Mexico had two calendar counts, something unique is this world. The ritual calendar divided the year into 13 months of 20 days each, and, obviously derived from the practical necessities of agriculture, there was a solar calendar of 365 days, divided into 18 months of 20 days each plus an unlucky period of 5 days. At the end of 52 years, the Mexican century, the two counts would coincide, "the binding of the year," and the "new century" commenced. This complicated calendar system, which is common to all of the classical cultures of ancient Mexico, could not have arisen independently in different places. It is a legacy of remote times, and in it we can see one of the most convincing proofs of religious and spiritual unity in the precolumbian world, something above and beyond the differences which separate the various cultures.

Some ten years ago, within the Valley of Mexico and not far from the capital, a very important center of pre-classical culture was discovered at Tlatilco. The first excavations at this site, which it is presumed flourished in the last, or second to last, thousand years of our era, were made by Miguel Covarrubias during the years of 1947 to 1949.

Within the clay soil, which furnished raw material for some brick kilns, some ceramic vessels and thousands of figurines were found. For the most part they represent nude women, of the size of a hand, and revealing an artistic conception that is not in the least primitive along with an astonishingly sure observation of reality. In many of these small pieces of art the outline is so charming, that I venture to use the word "*Tanagra*." Among the findings at Tlatilco there is not a single representation of a god. Concerning this, Covarrubias opines, "The scarcity of representations of personified deities and of religious symbols seems to indicate that religion was not yet a dominant function in the life of the people and that the esoteric and intellectualized concepts that are typical of the classical period were not yet consolidated." This is a convincing judgment, above all if it is considered that later on, in the classical cultures, when art assumed the burden of interpreting myth, no more work of this type is produced —nude women, male and female figures, dancers, women with a child or an animal in their arms, pairs of lovers— an abstraction produced by the Tarascan culture, the worldly art of which we shall discuss later on.

As a starting point in artistic development and as the cradle of the religious concepts of the classical cultures, the religion of southern Veracruz deserves foremost consideration, for there in recent years starting in 1939 —the American archaeologist Stirling excavated in La Venta, Tres Zapotes, Cerro de las Mesas, and Izapa altars, stelae, and gigantic heads of basalt, 2 and 3 meters high.

Who were these creators that, toward the end of the Archaic period, knew how to sculpture such strange works of surprising monumentality and high artistic perfection?

These are creations of that enigmatic tribe called the Olmec, one of the oldest tribes of Mexican history of which we are aware. In spite of intense studies carried out by various investigators, the historical existence of the Olmecs has not been defined except in very general and somewhat vague detail. It is not even known if they were one single tribe or a group of several tribes. During the centuries just prior to and following Christ, the Olmecs were a dominant power. By means of conquests and emigrations, they spread their sway toward the Central Plateau. Another migratory current flowed south, or toward the area that was later to be peopled by the Mayas. There is no doubt that the Teotihuacán, Zapotec, Totonaca, and Mayan arts, that is, more or less all of the high artistic cultures of meso-America, have their origin in the Olmec civilization. Alfonso Caso calls it the "mother culture."

In view of the vagueness of the label "Olmec", archaeologists agreed not so long ago to designate this the "La Venta culture," according to the place where the principal works of that era have been found.

One specialty of the La Venta culture, a unique phenomenon in the whole of precolumbian art, is the "smiling mask", later adopted by the Totonacas — a face that is unquestionably expressing laughter. These are delicate, lovely, and very strange creations as we compare them with the work of the classical cultures of ancient Mexico; psychological observations of reality, nicely set, with intimate understanding. What those artists attempted to concrete is the expression that is projected into the face by the emotions of the heart. Along side the mythological and super-human representations, we find something human, something profundly human, a smile.

From certain legends we deduce that Quetzalcóatl, tribal deity of the Toltecs and the most highly venerated of all of the gods of the Central plateau, was an invention of the Olmecs. Yet further, the concept of Quetzalcóatl embraces the origin of the sciences, Fine Arts, crafts, hieroglyphic writing, and the calendar.

* * * * * * * * *

Within the interior of the Pyramid of the Sun, which is 66 meters high, remains of pottery have been found that were left by the Olmecs.

Teotihuacán, the imposing city of the pyramids, was the religious and spiritual center of the Valley of Mexico from the IV Century —or perhaps the III— up until the IX Century of our era. With an intense spiritualistic desire [1], and with an energetic will to transcend earthly toils, it created a style in religious objectivity. In all of its great works, the representations of Chalchiiutlicue, of the God of Fire, of the Ocelotl-Cuauhxicalli (a receptacle for hearts in the form of a jaguar) in the British Museum, in the masks, pottery, mural paintings, in the structure of its pyramids and the disposition of the so-called Citadel, the sanctuary of Quetzalcóatl, it aspires to a pure, abstract, cubico-geometric form; it utilizes a formal repertory of functional elements.

As indices of a stylistic attitude of the classical type, Enrique Woelfflin, in his book FUNDAMENTAL CONCEPTS OF THE HISTORY OF ART, mentions frontal view, closed form, cubical structure of mass, symmetry, axial orientation, etc. If these characteristics can be accepted, one must conclude that the art of Teotihuacán is a "classical art." (The word "classical" is not used here in the sense of archaeological terminology but to designate a determined stylistic and artistic attitude.) It is a classic art, though not "the classic art" referred to by Woelfflin, which is the Italian Renaissance.

Teotihuacán was abandoned in the IX Century. The city of Tula, Hidalgo, the ancient Tollán, capital of the Toltecs, had already been founded in the VIII Century. Tula, seen from the point of view of criticism of style, was the heir to the Teotihuacán culture. After Teotihuacán, it forms a new and distinct epoch, with its own details and characteristics, even as in Europe the Romance art is distinguished from the Roman art, assigning to it its own outline, although it was never fully freed from the architectural structure of the Romans. Whereas in Teotihuacán the tendency prevails to simplify and reduce the form until it becomes an expression of the essence, Tula shows a greater aspiration toward sumptuousness. The art of Tula, although it transforms reality in accordance with a marked artistic desire, has a stronger link with reality; it does not free itself completely from reality. A style is revealed full of creative talent and creative power, which, with an even more grandiose and more fascinating tendency, was capable of becoming the style of the new Chichén Itzá, the sacred city of the Maya.

During the disturbances that beset the New Maya Empire in the VIII Century, Hunac Ceel, harassed by the rebel tribes of the Itzás and the Xiuhs (whose capital was Uxmal), called in Mexican mercenaries. Among these there was a group of Toltecs, of those who were obliged to flee their land after the destruction of Tula. Their chieftain, Kukulkán, which in Maya means "plumed serpent" managed to subdue the rebels, and dominion over Chichén Itzá was his reward. At the side of the old city, whose construction has a Maya character, he erected the marvel of New Chichén Itzá. The Toltecs of Tula not only brought to Yucatán their faith —the cult of Quetzalcóatl or Kukulkán— but they also brought their art, their architecture. In the recent explorations at Tula, a great number of structural and decorative elements were found which, transplanted, also exist in the New Chichén Itzá.

With the more abundant media of Yucatán, it was possible to give them a more grandiose, a more impressive development. The structures of the New Maya Empire, the pyramid of Kukulkán, the Temple of the Jaguars, the Temple of the Warriors, all built in the XIV Century, give an impression of classicism, a very pure and astonishingly balanced classicism. With the exception of certain specifically meso-American details, its constructions are the same as the best creations of European classicism.

* * * * * * * * *

In the Mexican Southeast, within the territory of Oaxaca, a mountainous area protected from attacks by its topography, the

Zapotecs and Mixtecs lived together, neighboring enemies who fought throughout centuries for predominance until the Mixtecs finally triumphed in the XI or XII Centry, driving the Zapotecs from their sacred cities of Monte Albán and Mitla.

The Zapotecs were a "nation of architects," who felt and understood architecture in its roots, in its plane, in its structural elements. The Zapotec pyramid is a structure that aspires to height, with an intense ascending impulse. The elements of its vigorous ornamentation are exclusively funtional. Monte Albán is an urban unity of the highest order. In order to develop this unity, the Zapotecs transformed, through patient and painful effort, the peak of a hill into a plateau. High pyramids, the highest in Monte Albán, enclose the elongated rectangle of the area. All of the structures are related to axes. These, however, do not meet at the center, but rather at one of the side walls of the temple, a disposition that I have labelled as "asymmetrical symmetry." Thus a spatial group arises that is not merely juxtaposition of buildings and squares, but a live correspondence of spaces which give the plan a rich diversity of aspects. In Mitla, the seat of the High Priest and necropolis of its governors, the walls are decorated with architecturally disciplined and uniform mosaic friezes, presenting variations of the sacred symbol of the scaled frets. At the same time, the sculpture of the Zapotecs —for example, the large funerary urns bearing the image of a deity on the face— owes its fundamental plasticity and cubic geometric shape to this architectural sensitivity.

The Mixtecs, who have left no known structures or monumental sculpture, were the most ingenious artificers of meso-America, artificers of an extremely sensitive touch, who knew how to impart to their codices, their mural painting, pottery, jewels, the highest perfection and delicacy. These are the goldsmiths who produced the jewels — unique and valuable from the artistic view — that Alfonso Caso found in Tomb 7 at Monte Albán and which today are the main attraction in the Oaxaca Museum.

* * * * * * * * *

The Gulf coast of Mexico, the area known today as the State of Veracruz, was the land of the Totonacas. Subdued in the XV Century by the Aztecs, these people became the most enthusiastic allies of the Spanish conquerors, through whom they hoped to obtain freedom from the Aztec yoke. Of their history, their mode of life, and of their mentality, we only know what surviving documents and archaeological findings tell us. They founded Cempoala and created a peculiar form of pyramid, quite unique in meso-America, the niched pyramid. All of the walls of the Tajín, a scaled pyramid in seven divisions, are nothing but an uninterrupted, rhythmic, and highly impressive series of cuadrangular niches, serving also as an ornamentation for the monumental stairway. It has not been possible to establish whether funerary urns were placed within these recesses or if they served some other ritualistic purpose.

The Totonacas had their own language, and evidently had their own cult, singular in many respects. We do not yet know the significance of the various objects that they created for their cult —the "yokes" the "palms", the "axes"— with the exception of the "yokes", which were designed to protect the mortal remains of men from destruction by inimical demons. The great reliefs in the ball court of the Tajín, the relief ornamentation of the columns, and the structural whole of the pyramid would seem to suppose relations with the Toltec culture.

* * * * * * * * *

The last tribe to reach the Valley of Mexico, after a long and weary journey around the middle of the XIII Century, are the Aztecs. This "barbaric, young, and energetic" people, as described by Alfonso Caso, was obliged to use its fullest powers, including spiritual powers, to erect its immense empire in less than one hundred years — to be exact, eighty years. Full of artistic ambitions, however, which served not its least purpose in the ostentation of their power, they oriented their art toward the high meso-American cultures of Teotihuacán and Tula. They managed to adopt certain formalistic elements and transformed them in accord with their own characteristics, those of a warrior people. Actually the Aztecs differ from the Romans, with whom they are frequently compared, in that they are warriors of Huitzilopochtli and that they made war to serve the gods. They aspired toward monumentalness, or, at least, toward the monumental effect to be obtained through stylization. Their energy and innate "elan vital" are expressed in the vigour of the block form, in the clear silhouette, precisely outlined. They strove to give their artistic creations the precision and clarity that characterizes their symbols for the days. They were less devoted to contemplation and more devoted to reality. The rational factor, nevertheless, of the objetive comprehension is always subject to the irrational element of Form, of a plastic concept, founded on vision, vision of such fundamental vigour that at times it produces such works as the great Coatlicue.

* * * * * * * * *

A separate, strange, and fascinating artistic world is the one created by the Mayas in Tikal, Copán, Palenque, Yaxchilán, etc., grandiose artistic centers of religious inspiration. Mayan art, of a vehement baroque intensity, is a feudalistic art. It is the creation of a feudal society of princes and sovereign priests, who called themselves the "halach huinicoob", the true men, and whose passions were religious meditation, science (astronomy), and art. The Halach Huinicoob covered the facades of their palaces with masks of their gods, the heraldry of the nobility, to manifest to the people their divine origin. They considered art and architecture as a means to impress the common people; art and architecture —here as in Versailles— create distance.

This highly cultured society delighted in works of exhuberantly inventive creation. Their estheticism demanded a subtle and refined art of supreme perfection. Here we recall the murals of Bonampak, the reliefs of Palenque, the stelae, altars, and heads of the God of Maize at Copán.

The characteristic form of expression of the Maya art is the undulating line, constant movement, upward, then downward, unsettled and playful, governed by a nervous and overflowing fancy, a tropical parallel to the rococo, the *rocaille*. "Dream in a tropical night." There is a restlessness that is manifested not only in the exterior decoration, in the pleasure of adornment that covers every surface with an extravagance of figures and ornaments, ingenious and wayward thoughts of a spirit that never tires of caprice; a restlessness that is also manifest in the desire to modify the structural body, to introduce new and sensational details in the structure itself. The most characteristic examples of this are the invention of the "false frame" —which supports nothing but is merely decorative, an impressively decorative element— and the crest ridge, a wall superposed on the structural body, often much taller than the body itself, creating a grandiose effect and offering still further opportunity for covering the mural surface with rich ornamentation. In the "tower pyramids" of Tikal, one of which reaches a height of 75 meters, this aestheticism reaches its point of sublime and imposing justification.

* * * * * * * * *

The only high culture whose art is secular is in western Mexico, the art of the Tarascans, of Colima, Jalisco, and Nayarit. The most likely explanation of this is that among these tribes the religious ritual never reached the degree of development obtained by the other classical cultures of ancient Mexico, that among them the cult of the dead and totemism continued to reign. The Tarascan pyramid, or "yácata," the overall outline of which has the peculiar form of a "T" to which a circle is added in the lower portion, is primarily, if not exclusively, a mausoleum. The rounded portion was the grave of some important man, and the innumerable ceramic figures that have been found within these tombs— perhaps the representation of his train— served to glorify him.

This art of gay worldliness, which was probably an evolutionary stage in the art of the archaic cultures —we speak of "evolved archaic"— is based on a workmanship of such vigorous expressiveness that it transforms natural shapes in its own peculiar and markedly sensitive stylization. Its artificers insist on showing man and animal in all their mobility. Tortions, turns, intersections of the body, this is what they try to capture. They succeed in creating dynamism, with none of the hieratic solemnity of the Teotihuacán art. Here the impressionist point of view reigns, trying to sieze the fleeting moment. This Tarascan art toys, in the freest variations, with the corporeal form. Dimensions are modified; some details are exaggerated and others are reduced in a seemingly capricious and arbitrary fashion. This art never limits itself to mere copies; it will always reform, reshape, and recreate, often more surrealistic than realistic.

* * * * * * * * *

Faced with the profund differences between the works of art of the various pre-Hispanic cultures, we must not lose sight of what they have in common. Even as the French Gothic differs

from the German Gothic, and this differs from the Italian Gothic, the Spanish, and the English, they all, nevertheless, spring from the same concept of the world, from identical spiritual suppositions and religion; so also the art of ancient Mexico constitutes a great unity. Its variety is rich, its vigour imaginative, its fancy creative.

Ancient Mexico and ancient Peru represent the art of a Continent, the American art —an artistic world of definitive characteristics, distinct from all others.

[1] *A detailed characterization of the artistic determination of Teotihuacán and the other cultures of Mexico is to be found in the third part of my book,* ANCIENT ART OF MEXICO.

H E N R Y M O O R E. PAGE 65

By Irene Nicholson

Through country lanes. Brown furrowed fields behind hedgerows made big rounded forms like his scultpures. The car splashed through a stream crossing the road, and along crunchy gravel, turning in at the white gate where the cottage and the lawn, everything, looked trim and clipped, especially designed to show off the shapes and conceal nothing. White walls. The sweep of gables. Then in to a low room filled with Mexican and African carvings, all small, neatly arranged in glass cases.

Henry Moore met us and for a moment the atmosphere was formal and rather stiff. There was a young Canadian student sculptor and his wife, a potter; a German girl whose father had been publishing some of Moore's work; a scientist investigating the structure of molecules; and myself. We were taken to the studio, and at once the stiffness vanished.

Form everywhere. A huge shape like those cliffs riddled with holes where the sea has eroded them. Henry Moore began to talk about it: formerly his holes had gone right through, letting in the light; now he wanted the mystery of a cave, deep shade inside, one solid form against another. He had intended to put another shape inside, but probably not now, because in your own imagination you could crawl in. "Do you let people do that?" asked someone. We all laughed, but the joke held in it a serious principle in Moore's work. He believes that the spectator must take part, do his bit in the process of understanding, not remain passive, leaving everything to the sculptor.

Another principle is that of scale. The size of the work alters its quality and often demands modification in the form. Behind the cave was a large vertical wooden carving, with, this time, another shape inside. As Moore demonstrated, you could put your head in, look up and around. And the light, in this big thing, would fall quite differently from what it had done in the model.

Then a small bronze king and queen, seated. The rigid frame designed to indicate the throne and to accentuate the tilt of the figures and their various curves — this would look only like a goalpost when the figures were enlarged.

There were stones and flints lying about everywhere. Stones with smooth holes rounded by the sea. Stones with perfectly homogeneous shapes, but, as Moore pointed out, all dead until you made them into something. "How?" asked the scientist. In answer to that he showed us stones his little daughter had picked up on the seashore and, by adding a dab of paint or plasticine horns, had transformed into primitive rams, sheep, horses' heads, comically and deliciously alive. Henry Moore has been carryiing his daughter's idea a step further, allowing the natural shapes to suggest to him all kinds of living forms. Almost copyng a broken bone he had found in the garden, yet with that little extra *deliberateness* which makes the difference between the accidental shapes of dead things and real creation, he had made the noble bronze head of a stag. A "pebble with a pimple on it" had been the start of a tiny figure of a woman. And. so on endlessly, form sugesting form, wherever his eye might find a relation, a new connexion between things.

At tea, presided over charmingly by Mrs. Moore, the conversation turned to the placing of sculpture. Henry Moore feels that it should be in the open air, in private places where there is time to contemplate and to take part in the total creation. He likes wild, lonely places. If he must work with architecture, he prefers a neutral background like that of Northampton church where his Madonna is, rather than some thing like King's College Chapel which has a limiting form of its own. As he talked, it became clear to what extent he is a "nature" sculptor, living surrounded by natural forms, loving them, inspired by them. So long we have been used to "museum pieces", to thinking of sculpture as an isolated entity, and now he is relating it to rocks, gardens, mountains, pebbles, trees. He may shock those who think traditionally, yet he is deep in the tradition of English art.

In the garden there was a small reclining figure and a larger experimental form. He spoke about the importance of space in modern sculpture and how young artists have siezed on this as its most obvious characteristic. He thinks the pendulum has swung too far and that sculpture is becamong linear. It must return to mass.

He spoke of Malraux. Students could now do anything at all because all art was open to them for study.

"Wasn't this just the danger? So much more difficult to create a style of one's own."

"Yes, there was that difficulty, but it had never been easy to be good."

"Don't I detect a tendency", asked the young Canadian, "for you to return to realism?"

"Perhaps", said Moore, and then, just as were about to leave for our train, he began a lively dissertation on abstraction versus representation. Rather, for him there is no quarrel and no difference, as everybody who really understands sculpture must know. It is always the same problem, to infuse *form* with *meaning* (difference between the dead stones and the stones plus daughter's imagination); and conversely the problem of *meaning* was always a problem of *form*. A man's hand resting on a woman's shoulder; how to express the tenderness. It was all a matter of weight, relation of one shape to another, and so on.

The secretary returned us to the station. We were in the train. The scientist, prompted by our questions, talked about genetics. Nucleic acids appear to determine "what we are". But chemically these are very limited: therefore it looks as if their structure, their form, is the decisive factor.

Are science and art at last returning to some kind of unity? Is form, in all its aspects, something fundamental, basic to our being? Was Plato right in relation to hard fact, and not just from the point of view of philosophic idealism? At the beginning of the afternoon somebody had asked the scientist whether he was a sculptor. He had answered, "Only when I make models of molecules".

And indeed it may be said that molecules are the fundamental sculptural shapes of our world, determining not only the form, but also the texture, weight, smell, and all other essential qualities of the stuffs they compose. A London architect, Sergei Kadleigh, has been making a study of the principles of proportion from this point of view, and an interesting article by him appears in the tenth issue of *Ark*, the magazine of the Royal College of Art. He says, "We are also told by science that the quality of a given substance is determined, not so much by its ingredients as by the geometry of its molecular structure which is based on simple regular and semi-regular polyhedra obeying the theories of group symmetry." His article is illustrated by a number of line drawings showing how the atoms of carbon, simply by a different arrangement in relation to one another, can create ordinary carbon, diamond, or the Norfolk Island Pine.

Assuming these scientific findings to be correct,' then it looks as if our response to form, whether it is to the sculpture of Henry Moore, the proportions in a Palladian building, or the architecture of a shell or a mountain, is a direct response from our own inner being to the being of all other living things. The mystery of variety, of the infinite number of shapes and qualities arising out of the first created matter, will never be explained intellectually alone, but it seems that some truth about it does speak to our artistic sense.

London 1954

Orgullosos de ser mexicanos estamos...



Con toda confianza...es **HERDEZ**

EFA 6522/01, Regs. S.S.A. Nos. 73816, 89794, 74267, 60912 60696, 62090, 62089 "A"